नागरीप्रचारिणी ग्रंथमाला—७०

चिंतामणि

[आलोचनात्मक निबंध]

द्वितीय भाग

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

संपादक

विश्वनाथप्रसाद मिश्र

नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी

प्रकाशक
नागरीप्रचारिणी सभा, वाराणसी

द्वितीय सभा संस्करण
संवत् २०३५ वि०, ११०० प्रतियाँ
मूल्य—१०-००

मुद्रक
शंभुनाथ वाजपेयी
नागरी मुद्रण, वाराणसी

प्रकाशकीय

नागरीप्रचारिणी सभा ने अपनी जिन ग्रंथमालाओं के द्वारा हिंदी को श्रीसंपन्न बनाने का प्रयत्न किया है उनमें नागरीप्रचारिणी ग्रंथमाला का विशिष्ट योगदान है। प्राचीन ग्रंथों के खोजकार्य का आरंभ होने पर खोज-विवरण के प्रकाशन के साथ ही हिंदी के विशेष लाभ की दृष्टि से सभा ने यह भी अनुभव किया कि खोज में प्राप्त चुने हुए ग्रंथों का प्रकाशन भी हो। उसने संवत् १९५७ वि० (सन् १९०० ई०) से इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिये 'नागरीप्रचारिणी ग्रथमाला' का प्रकाशन आरंभ किया। उस समय इसकी पृष्ठसंख्या ६४ और मूल्य आठ आने स्थिर किए गए। वर्ष में इसके चार अंकों के प्रकाशन का भी निश्चय किया गया था। संवत् १९७६ तक इस ग्रंथमाला के ६४ अंक प्रकाशित हुए। इस समय तक इस ग्रंथमाला के संपादक क्रमशः श्री राधाकृष्णदास (संवत् १९६१ तक), महामहोपाध्याय पं० सुधाकर द्विवेदी (संवत् १९६५ तक), श्री माधवप्रसाद पाठक (संवत् १९६७ तक) और श्री श्यामसुंदरदास (संवत् १९७६ तक) थे। प्रांतीय सरकार ने इस ग्रंथमाला की उपयोगिता के कारण ३०० रु० वार्षिक की सहायता पाँच वर्षों के लिये संवत् १९६१ में देना स्वीकार किया। फलस्वरूप इसकी पृष्ठसंख्या ८० कर दी गई पर मूल्य आठ आने ही रहने दिया गया। इस ग्रंथमाला में तब तक ग्रंथ खंडशः प्रकाशित होते थे। संवत् १९७७ से इस ग्रंथमाला में पूरे ग्रंथों का प्रकाशन आरंभ हुआ। अलवर नरेश श्रीमंत महाराज सवाई जयसिंह ने इस ग्रंथमाला के लिये ६००० रु० सभा को प्रदान किया तबसे यह ग्रंथमाला निरंतर प्रकाशित हो रही है और हिंदी के भांडार को संपन्न कर रही है।

इस ग्रंथमाला में अबतक ७२ ग्रंथ प्रकाशित हो चुके हैं। पृथ्वीराजरासो जैसा बृहद् ग्रंथ सभा ने इसी माला में प्रकाशित किया। इसमें छपे अब निम्नांकित ग्रंथ ही प्राप्य हैं—

१—भक्तनामावली, २—हम्मीररासो, ३—भूषण ग्रंथावली, ४—जायसी-ग्रंथावली, ५—तुलसी ग्रंथावली, ६—कबीर ग्रंथावली, ७—सूरसागर, ८—खुसरो की हिंदी कविता, ९—प्रेमसागर, १०—रानी केतकी की कहानी, ११—नासिकेतोपाख्यान, १२—कीर्तिलता, १३—हमीरहठ, १४—नंददास-ग्रंथावली, १५—रत्नाकर, १६—रीतिकालीन कवियों की प्रेमव्यंजना, १७—हिंदी टाइपराइटिंग, १८—हिंदी साहित्य का इतिहास, १९—घनानंद : स्वच्छंद काव्यधारा, २०—प्रतापनारायण ग्रंथावली, २१—तुलसीदास, २२—हिंदी

में मुक्तक काव्य का विकास, २३—रसरतन, २४—नाटक के तत्व : मनोवैज्ञानिक अध्ययन, २५—खानिकवारी, २६—हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त खोजविवरण (१९४१-१९५५ ई०), २७—तोष और सुधानिधि, २८—द्विजदेव और उनका काव्य, २९—नाटक और यथार्थवाद, ३०—उग्र और उनका साहित्य, ३१—भोंसला राजदरबार के हिंदी कवि, ३२—आचार्य शुक्ल के समीक्षा सिद्धांत। ३३—कृपाराम और उनका साहित्य तथा ३४—बिलग्राम के मुसलमान हिंदी कवि। इस ग्रंथमाला में प्रकाशित होनेवाला यह ७० वाँ पुष्प है।

इस ग्रंथ में युगप्रवर्तक समीक्षक स्व० आचार्य रामचंद्र शुक्ल के तीन आलोचनात्मक निबंध संगृहीत हैं। भारत और पश्चिम के प्राचीन और अर्वाचीन साहित्यों एवं साहित्यशास्त्रों, पौर्वात्य पाश्चात्य दार्शनिक सिद्धांतों का उनका अध्ययन, मनन और चिंतन अत्यंत व्यापक और गंभीर था। उनकी तत्वग्राहिणी मेधा का परिचय हमें उनके निबंधों में पग पग पर मिलता है। समस्त हिंदी साहित्य का जो आलोचनात्मक स्वरूप उन्होंने उपस्थित किया था उसकी आधारशिला एक प्रकार से उनके ये आलोचनात्मक निबंध ही हैं। उनकी रसवादी साहित्यशास्त्रीय दृष्टि कितनी प्रांजल और पैनी थी, सूक्ष्म से सूक्ष्म भावों और मनोविकारों पर उनका विचार करने का ढंग कितना अनूठा और आकर्षक था, इसका पता इन निबंधों का पारायण करने मात्र से सहज ही चल जाता है। व्यर्थ के शब्दाटोप और वागाडंबर को एवं दिग्भ्रमित करनेवाली रचनाओं की वास्तविकता को स्पष्ट करनेवाली उनकी दृष्टि कैसी निर्मल तथा निश्छल थी, कितने सहज और सरल ढंग से उन्होंने इस प्रकार की कृतियों की निस्सारता दिखाकर सुरसरि सदृश सबका हित करनेवाली साहित्यधारा को विहित और स्वीकार्य प्रतिपादित किया, यह इन निबंधों में सर्वत्र द्रष्टव्य है।

स्वर्गीय आचार्य शुक्ल द्वारा संपादित, अनूदित एवं प्रणीत समस्त ग्रंथों को प्रकाशित करने की सभा की योजना है। तुलसी ग्रथावली, जायसी ग्रंथावली, बुद्धचरित, शशांक, विश्वप्रपंच, आदर्श जीवन, राज्य-प्रबंध-शिक्षा, राधाकृष्णदास हिंदी साहित्य का इतिहास, रसमीमांसा, गोस्वामी तुलसीदास, त्रिवेणी, मधुस्रोत और सूरदास नामक उनके ग्रंथ सभा अब तक प्रकाशित कर चुकी है। उसी क्रम में यह ग्रंथ भी हिंदी जगत् के समक्ष रखते हुए हमें विशेष संतोष और सुख का अनुभव हो रहा है और विश्वास है, इसे वह यथावत् स्नेह से अपनाएगा।

मेष संक्रांति,
२०२७ वि०

करुणापति त्रिपाठी
प्रकाशन मंत्री

दो बोल

(प्रथमावृत्ति से)

आचार्य शुक्ल के निबंधों का संग्रह पहले 'विचारवीथी' नाम से निकला था, पीछे वही परिवृद्ध तथा परिष्कृत होकर 'चिंतामणि' (पहला भाग) के रूप में प्रकाशित हुआ। 'चिंतामणि' में उनके छोटे बड़े समस्त निबंधों का संकलन होनेवाला था। दूसरे भाग के लिये तीन बड़े निबंध छाँटे गए थे, पहला 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' जो बहुत दिन हुए 'माधुरी' में मुद्रित हुआ था, दूसरा 'काव्य में रहस्यवाद' जिसे स्वर्गीय लाला भगवानदीन जी ने अपने साहित्यभूषण कार्यालय से पुस्तकाकार छपाया था, तीसरा वह भाषण जो उन्होंने चौबीसवें हिंदी-साहित्य-संमेलन की साहित्य परिषद् के सभापति पद से इदौर में किया था। यद्यपि यह तीसरा भाषण है तथापि इसे भाषण का रूप कुछ वाक्यों ने आदि, मध्य और अंत में जुड़कर दिया है। यदि यह वाक्यावली हटा ली जाय तो यह वर्तमान हिंदी साहित्य का सिंहावलोकन करनेवाला निबंध ही दिखाई देगा। वस्तुतः साहित्य की अन्य शाखाओं का अवलोकन तो इसमें नाममात्र को है, कविता और काव्यक्षेत्र में फैले अभिव्यंजनावाद की विस्तृत मीमांसा ही प्रमुख है। अतः 'प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति' के नियम से मैंने इस कृति का नाम 'काव्य में अभिव्यंजनावाद' धर देने की ढिठाई की है और भाषणबोधिनी पदावली छोटे अक्षरों तथा छोटे कोष्ठको '()' में बंद कर दी है। जो अंश पादटिप्पणी में बड़े कोष्ठक '[]' से घिरा है वह मेरी 'करनी' है।

यह 'राम' चरित चारु 'चिंतामणि' परप्रत्यय का नेतृत्व सकारनेवाले पंडित-पुंगवों को कहीं कहीं आलोकहीन प्रतीत हुआ है। है भी तो यह 'संत'-सुमति-तिय का ही सुभग शृंगार! यद्यपि शुक्ल जी की 'परख' और स्वदेशी विदेशीपन के संग्रह-त्याग का मूलाधार दर्शानेवाला 'मणिकोश' विपुलांश में प्रस्तुत हो चुका है तथापि पठनार्थी सज्जनों के अधैर्य और प्रकाशक के अस्थैर्य की उपेक्षा करानेवाले दिन अभी एक दो नहीं कई थे। इसलिये संप्रति इसी रूप में इसे प्रकाशित कर देने की अपेक्षा समझी गई।

विजयादशमी, २००२
ब्रह्मनाल, काशी।

विश्वनाथप्रसाद मिश्र

क्रम

काव्य में प्राकृतिक दृश्य

'दृश्य' शब्द के अंतर्गत केवल नेत्रों के विषय का ही नहीं, अन्य ज्ञानेंद्रियों के विषयों (जैसे शब्द, गंध, रस) का भी ग्रहण समझना चाहिए। 'महकती हुई मंजरियों से लदी और वायु के झकोरों से हिलती हुई आम की डाली पर काली कोयल बैठी मधुर कूक सुना रही है ।' इस वाक्य में यद्यपि रूप, शब्द और गंध तीनों का विवरण है, पर इसे एक 'दृश्य' ही कहेंगे । बात यह है कि कल्पना द्वारा अन्य विषयों की अपेक्षा नेत्रों के विषयों का ही सबसे अधिक आनयन होता है, और सब विषय गौण रूप से आते हैं । बाह्य करणों के सब विषय अंतःकरण में 'चित्र' रूप से प्रतिबिंबित हो सकते हैं। इसी प्रतिबिंब को हम 'दृश्य' कहते हैं ।

यह तो स्पष्ट है कि 'प्रतिबिंब' या 'दृश्य' का ग्रहण 'अभिधा' द्वारा ही होता है । पर 'अभिधा' द्वारा ग्रहण एक ही प्रकार का नहीं होता । हमारे यहाँ आचार्यों ने संकेतग्रह के जाति, गुण, क्रिया और यदृच्छा ये चार विषय बताए, पर स्वयं संकेतग्रह के दो रूपों का विचार नहीं किया। अभिधा द्वारा ग्रहण दो प्रकार का होता है--बिंबग्रहण और अर्थग्रहण । किसी ने कहा 'कमल' । अब इस 'कमल' पद का ग्रहण कोई इस प्रकार भी कर सकता है कि ललाई लिए हुए सफेद पंखड़ियों और नाल आदि के सहित एक फूल का चित्र अंतःकरण में थोड़ी देर के लिये उपस्थित हो जाय; और इस प्रकार भी कर सकता है कि चित्र उपस्थित न हो केवल पद का अर्थमात्र समझकर काम चलाया जाय । व्यवहार में तथा शास्त्रों में इसी दूसरे प्रकार के संकेतग्रह से काम चलता है । वहाँ एक एक पद के वाच्यार्थ के रूप पर अड़ते चलने की फुरसत नहीं रहती । पर काव्य के दृश्य-चित्रण में संकेतग्रह पहले प्रकार का होता है । उसमें कवि का लक्ष्य 'बिंबग्रहण' कराने का रहता है, केवल अर्थ ग्रहण कराने का नहीं । वस्तुओं के रूप और आस पास की परिस्थिति का ब्योरा जितना स्पष्ट या स्फुट होगा उतना ही पूर्ण बिंबग्रहण होगा, और उतना ही अच्छा दृश्यचित्रण कहा जाएगा ।

'बिंबग्रहण' कराने के लिये चित्रण काव्य का प्रथम विधान है, जो 'विभाव' में दिखाई पड़ता है । काव्य में 'विभाव' मुख्य समझना चाहिए । भावों के प्रकृत आधार या विषय का कल्पना द्वारा पूर्ण और यथातथ्य प्रत्यक्षीकरण कवि का पहला और सबसे आवश्यक काम है। यों तो जिस प्रकार विभाव, अनुभाव आदि में हम कल्पना का प्रयोग पाते हैं उसी प्रकार उपमा, उत्प्रेक्षा आदि अलंकारों

में भी, पर जब कि रस ही काव्य में प्रधान वस्तु है तब उसके संयोजकों में कल्पना का जो प्रयोग होता है वही आवश्यक और प्रधान ठहरता है। रस का आधार खड़ा करनेवाला जो विभावन व्यापार है वहीं कल्पना का सबसे बड़ा प्रधान कार्यक्षेत्र है। किंतु उसे यों ही उड़ान भरना नहीं होता, उसे अनुभूति या रागात्मिका वृत्ति के आदेश पर चलना पड़ता है। उसे ऐसे स्वप्न खड़े करने पड़ते हैं जिनके द्वारा रति, हास, शोक, क्रोध इत्यादि का स्वयं अनुभव करने के कारण कवि जानता है कि श्रोता या पाठक भी उनका वैसा ही अनुभव करेंगे। अपनी अनुभूति की व्यापकता के कारण मनुष्यमात्र की अनुभूति तथा उनके विषयों को अपने हृदय में रखनेवाले ही ऐसे स्वरूपों को अपने मन में ला सकते हैं और कवि कहे जाने के अधिकारी बन सकते हैं

विभाव के अंतर्गत दो पक्ष होते हैं--

(१) आलंबन (भाव का विषय),

(२) आश्रय (भाव का अनुभव करनेवाला)।

इनमें से प्रथम तो मनुष्य से लेकर कीट, पतंग, वृक्ष, नदी, पर्वत आदि सृष्टि का कोई भी पदार्थ हो सकता है। किंतु, दूसरा हृदयसंपन्न मनुष्य ही होता है। प्राचीन कविगण इन दोनों का स्वरूप प्रतिष्ठित करने में--इनका बिंब ग्रहण कराने में--कल्पना का पूरा पूरा उपयोग करते थे। वाल्मीकीय रामायण को मैं आर्य काव्य का आदर्श मानता हूँ। इसमें राम के रूप, गुण, शील-स्वभाव तथा रावण की विरूपता, अनीति, अत्याचार आदि का पूरा चित्रण तो मिलती ही है, साथ ही अयोध्या, चित्रकूट, दंडकारण्य आदि का चित्र भी पूरे ब्योरे के साथ सामने आता है। इन स्थलों के वर्णन में हमें हाट, बाट, नदी, निर्झर, ग्राम, जनपद इत्यादि न जाने कितने पदार्थों का प्रत्यक्षीकरण मिलता है।

साहित्य के आचार्यों की दृष्टि में वन, उपवन, ऋतु आदि शृंगार के 'उद्दीपन' मात्र हैं; वे केवल नायक या नायिका को हँसाने या रुलाने के लिये हैं। जब यही बात है तब फिर इनका संश्लिष्ट चित्रण करके श्रोता को 'बिंबग्रहण' कराने से क्या प्रयोजन ? उनके नाम गिनाकर अर्थग्रहण करा दिया, बस, हो गया। पर सोचने की बात है कि क्या प्राचीन कवियों ने इनका वर्णन इसी रूप में किया है? क्या विश्वहृदय वाल्मीकि ने वनों और नदियों आदि का वर्णन इसी उद्देश्य से किया है ? क्या महाकवि कालिदास ने कुमारसंभव के आरंभ में ही हिमालय का जो

विशद वर्णन किया है वह केवल श्रृंगार के उद्दीपन की दृष्टि से ? कभी नहीं। ये वर्णन पहले तो प्रसंगप्राप्त हैं अर्थात् आलंबन की परिस्थिति को अंकित करने वाले हैं। इनके बिना आश्रय और आलंबन शून्य में खड़े मालूम होते है। इसपर यों गौर कीजिए। राम और लक्ष्मण के दो चित्र आपके सामने हैं। एक में केवल दो मूर्तियों के अतिरिक्त और कुछ नहीं है और दूसरे में पयस्विनी के द्रुमलताच्छादित तट पर पर्णकुटी के सामने दोनों भाई बैठे हैं। इनमें से दूसरा चित्र परिस्थिति को लिए हुए हैं, इससे उसमें हमारे भावों के लिये अधिक विस्तृत आलंबन है। हमारी परिस्थिति हमारे जीवन का आलंबन है, अतः उपचार से वह हमारे भावों का भी आलंबन है। उसी परिस्थिति में—उसी संसार में—उन्हीं दृश्यों के बीच जिनमें हम रहते हैं, राम लक्ष्मण को पाकर हम उसके साथ तादात्म्य सबंध का अधिक अनुभव करते हैं, जिससे 'साधारणीकरण' पूरा पूरा होता है।

पर प्राकृतिक वर्णन केवल अंग रूप से ही हमारे भावों के आलंबन नहीं हैं, स्वतंत्र रूप में भी हैं। जिन प्राकृतिक दृश्यों के बीच हमारे आदिम पूर्वज रहे और अब भी मनुष्य जाति का अधिकांश (जो नगरों में नहीं आ गया है) अपनी आयु व्यतीत करता है, उनके प्रति प्रेमभाव पूर्व साहचर्य के प्रभाव से संस्कार या वासना के रूप में हमारे अंतःकरण में निहित है। उनके दर्शन या काव्य आदि में प्रदर्शन से हमारी भीतरी प्रकृति का जो अनुरंजन होता है वह अस्वीकृत नहीं किया जा सकता। इस अनुरंजन को केवल किसी दूसरे भाव का उत्तेजक कहना अपनी जड़ता का ढिंढोरा पीटना है। जो प्राकृतिक दृश्यों को केवल कामोद्दीपन की सामग्री समझते हैं। उनकी रुचि भ्रष्ट हो गई है और संस्कारसापेक्ष है। मैंने पहाड़ों पर या जंगलों में घूमते समय बहुत ऐसे साधु देखे हैं जो लहराते हुए हरे भरे जंगलों, स्वच्छ शिलाओं पर चाँदी से ढलते हुए झरनों, चौकड़ी भरते हुए हिरनों और जल को झुककर चूमती हुई डालियों पर कलरव कर रहे विहंगों को देख मुग्ध हो गए हैं। काले मेघ जब अपनी छाया डालकर चित्रकूट के पर्वतों को नीलवर्ण कर देते हैं तब नाचते हुए नीलकंठों (मोरों) को देखकर सभ्यताभिमान के कारण शरीर चाहे न नाचे, पर मन अवश्य नाचने लगता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि ऐसे दृश्यों को देखकर हर्ष होता है। हर्ष एक संचारी भाव है। इसलिये यह मानना पड़ेगा कि उसके मूल में रति भाव वर्तमान है और वह रति भाव उन दृश्यों के प्रति है।

रीतिग्रंथों की बदौलत रसदृष्टि परिमित हो जाने से उसके संयोजक विषयों में से कुछ तो 'उद्दीपन' में डाल दिए गए और कुछ 'भाव क्षेत्र'

से ही निकाले जाकर 'अलंकार' के हाते में हाँक दिए गए । इसी व्यवस्था के अनुसार वस्तुओं के स्वाभाविक रूप और क्रिया का वर्णन 'स्वभावोक्ति' अलंकार हो गया, जैसे, लड़कों का खेलना, चीते का पूँछ पटककर झपटना, हाथी का गंडस्थल रगड़ना इत्यादि । पर मैं इन्हें प्रस्तुत विषय मानता हूँ, जिनपर अप्रस्तुत विषयों का उत्प्रेक्षा आदि द्वारा आरोप हो सकता है। वात्सल्य रतिभाव के प्रदर्शन में यदि बच्चे की क्रीड़ा का वर्णन हो तो क्या वह अलंकार मात्र होगा ? प्रस्तुत वर्ण्य विषय अलंकार नहीं कहा जा सकता । वह स्वयं रस के संयोजकों में से है, उसकी शोभा मात्र बढ़ानेवाला नहीं । मैं अलंकार को केवल वर्णन-प्रणाली-मात्र मानता हूँ, जिसके अंतर्गत करके किसी वस्तु का वर्णन किया जा सकता है । वस्तुनिर्देश अलंकार का काम नहीं। इस दृष्टि से कई अलंकार ऐसे हैं जिन्हें अलंकार न कहना चाहिए; जैसे स्वभावोक्ति, अतिशयोक्ति से भिन्न अत्युक्ति, उदात्त इत्यादि । सारांश वह कि 'स्वभावोक्ति' अलंकार नहीं है और इसी से उसका ठीक ठीक लक्षण भी नहीं स्थिर हो सका है। कुछ लोग 'अलंकार' का बहुत व्यापक अर्थ लेने लगे हैं। इन सब बातों का विस्तृत विवेचन फिर कभी किया जायगा।

मनुष्य शेष प्रकृति के साथ अपने रागात्मक संबंध का विच्छेद करने से अपने आनंद की व्यापकता को नष्ट करता है। बुद्धि की व्याप्ति के लिये मनुष्य को जिस प्रकार विस्तृत और अनेक रूपात्मक क्षेत्र मिला है उसी प्रकार 'भावों' (मन के वेगों) की व्याप्ति के लिये भी । अब यदि आलस्य या प्रमाद के कारण मनुष्य इस द्वितीय क्षेत्र को संकुचित कर लेगा तो उसका आनंद पशुओं के आनंद से विशाल किसी प्रकार नहीं कहा जा सकेगा। अतः यह सिद्ध हुआ कि वन, पर्वत, नदी, निर्झर, पशु, पक्षी, खेत, बारी इत्यादि के प्रति हमारा प्रेम स्वाभाविक है, या कम से कम वासना के रूप में अंतःकरण में निहित है।

पर प्रेम की प्रतिष्ठा दो प्रकार से होती है--(१) सुंदर रूप के अनुभव द्वारा और (२) साहचर्य द्वारा । सुंदर रूप के आधार पर जो प्रेमभाव का लोभ (मेरे मानसकोश में दोनों का अर्थ प्रायः एक ही निकलता है) प्रतिष्ठित होता है उसका हेतु संलक्ष्य होता है, और जो केवल साहचर्य के प्रभाव से अंकुरित और पल्लवित होता है वह एक प्रकार से हेतु-ज्ञान-शून्य होता है । यदि हम किसी किसान को उसकी झोपड़ी से हटाकर किसी दूर देश में ले जाकर राजभवन में टिका दें तो वह उस झोपड़ी का, उसके छप्पर पर चढ़ी हुई कुम्हड़े की बेल का, सामने के नीम के पेड़ का, द्वार पर बँधे हुए चौपायों का ध्यान करके आँसू बहाएगा। वह यह कभी नहीं समझता कि मेरा झोपड़ी इस राजभवन से सुंदर थी; परंतु फिर भी झोपड़े

का प्रेम उसके हृदय में बना हुआ है। यह प्रेम रूपसौंदर्यगत नहीं है; सच्चा स्वाभाविक और हेतु-ज्ञान-शून्य प्रेम है। इस प्रेम को रूप-सौंदर्य-गत प्रेम नहीं पहुँच सकता।

इससे यह स्पष्ट है कि अपने सुखविलास की अथवा शोभा और सजावट को अपनी रचनाओं के आदर्श को लेकर जो प्रकृति के क्षेत्र का अवलोकन करते हैं और अपना प्रेमानंद केवल इन शब्दों में प्रकट करते हैं कि "अहा हा ! कैसे लाल, पीले और सुंदर फूल खिले हैं, पेड़ किस प्रकार यहाँ से वहाँ तक एक एक पंक्ति में चले गए हैं, लताओं का कैसा सुंदर मंडप सा बन गया है, कैसी शीतल, मंद, सुगंध हवा चल रही है।" उनका प्रेम कोई प्रेम नहीं--उसे अधूरा समझना चाहिए। वे प्रकृति के सच्चे उपासक नहीं। वे तमाशबीन हैं, और केवल अनोखापन, सजावट या चमत्कार देखने निकलते हैं। उनका हृदय मनुष्यप्रवर्तित व्यापारों में पड़कर इतना कुंठित हो गया है कि उसमें उन सामान्य प्राकृतिक परिस्थितियों में, जिनमें अत्यंत आदिम काल में मनुष्यजाति ने अपना जीवन व्यतीत किया था तथा उन प्राचीन मानवव्यापारों में, जिनमें वन्य दशा से निकलकर वह अपने निर्वाह और रक्षा के लिये लगी, लीन होने की वृत्ति दब गई अथवा यों कहिए कि उनमें करोड़ों पीढ़ियों को पार करके आनेवाली अंतःसंज्ञावर्तिनी वह अव्यक्त स्मृति नहीं रह गई जिसे वासना या संस्कार कहते हैं। वे तड़क भड़क, सजावट, रंगों की चमक दमक, कलाओं की बारीकी पर भले ही मुग्ध हो सकते हों, सच्चे सहृदय नहीं कहे जा सकते।

कँकरीले टीलों, ऊसर, पटपरों, पहाड़ के ऊबड़ खाबड़ किनारों या बबूल, करौंदे के झाड़ों में क्या आकर्षित करनेवाली कोई बात नहीं होती? जो फारस की चाल के बगीचों के गोल चौखूँटे कटाव, सीधी सीधी रविशें मेहँदी के भद्दे हाथी घोड़े, काट छाँटकर सुडौल किए हुए सरो के पेड़ों की कतारें, एक पंक्ति में फूले हुए गुलाब आदि देखकर ही वाह वाह करना जानते हैं उनका साथ सच्चे भावुक सहृदयों को वैसा ही दुःखदायी होगा जैसा कि सज्जनों को खलों का। हमारे प्राचीन पूर्वज भी उपवन और वाटिकाएँ लगाते थे। पर उसका आदर्श कुछ और था। उनका आदर्श वही था जो अब तक चीन और योरप में थोड़ा बहुत बना हुआ है। आजकल के पार्कों में हम भारतीय आदर्श की छाया पाते हैं। हमारे यहाँ के उपवन वन के प्रतिरूप ही होते थे। जो वनों में जाकर प्रकृति का शुद्ध स्वरूप और उसकी स्वच्छंद क्रीड़ा नहीं देख सकते थे वे उपवनों में ही जाकर उसका थोड़ा बहुत अनुभव कर लेते थे। वे सर्वत्र अपने को ही नहीं देखना चाहते थे। पेड़ों को मनुष्य

को कवायद करते देखकर ही जो मनुष्य प्रसन्न होते हैं वे अपना ही रूप सर्वत्र देखना चाहते हैं, अहंकारवश अपने से बाहर प्रकृति की ओर देखने की इच्छा नहीं करते।

काव्य का जो चरम लक्ष्य सर्वभूत को आत्मभूत करके अनुभव कराना है (दर्शन के समान केवल ज्ञान कराना नहीं) उसके साधन में भी अहंकर का त्याग आवश्यक है। जब तक इस अहंकार से पीछा न छूटेगा तब तक प्रकृति के सब रूप मनुष्य की अनुभूति के भीतर नहीं आ सकते। खेद है कि फारस की उस महफिली शायरी का कुसंस्कार भारतीयों के हृदय में भी इधर बहुत दिनों से जम रहा है जिसमें चमन, गुल, बुलबुल, लाला, नरगिस आदि का ही कुछ वर्णन विलास की सामग्री में रूप में ही होता है--कोह, बयावान आदि का उल्लेख किसी भारी विपत्ति या दुर्दिन के ही प्रसंग में मिलता है। फारस में क्या और पेड़ पौधे नहीं होते ? पर उनसे वहाँ के शायरों को कोई मतलब नहीं। अलवुर्ज जैसे सुंदर पहाड़ का विशद वर्णन किस फारसी काव्य में है ? पर इधर वाल्मीकि को देखिए। उन्होंने प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में केवल मंजरियों से छाए हुए रसालों, सुरभित सुमनों से लदी हुई मालती लताओं, मकरंद-पराग-पूरित सरोजों का ही वर्णन नहीं किया, इंगुदी, अंकोट, तेंदू, बबूल, बहेड़े आदि जंगली पेड़ों का भी पूर्ण तल्लीनता के साथ वर्णन किया है। इसी प्रकार योरप के कवियों ने भी अपने गाँव के पास से बहते हुए नाले के किनारे उगनेवाली झाड़ी या घास तक का नाम आँखों में आँसू भरकर लिया है।[1] इससे स्पष्ट है कि मनुष्य को उसके व्यापारगर्त से बाहर प्रकृति के विशाल और विस्तृत क्षेत्र में ले जाने की शक्ति फारस की परिमित काव्यपद्धति में नहीं है--भारत और योरप की पद्धति में है।

स्वाभाविक सहृदयता केवल अद्भुत, अनूठो, चमत्कारपूर्ण, विशद या असाधारण वस्तुओं पर मुग्ध होने में ही नहीं है। जितने आदमी भेंड़ाघाट, गुलमर्ग आदि देखने जाते हैं वे सब प्रकृति के सच्चे आराधक नहीं होते, अधिकांश केवल तमाशबीन होते हैं। केवल असाधारणत्व के साक्षात्कार की यह रुचि स्थूल और भद्दी है, और हृदय के गहरे तलों से संबंध नहीं रखती। जिस रुचि से प्रेरित होकर लोग आतशबाजी, जलूस वगैरह देखने दौड़ते हैं, यह वही रुचि है। काव्य में इसी असाधारणत्व और चमत्कार की छोटी रुचि के कारण बहुत से लोग अतिशयोक्ति-पूर्ण अशक्त वाक्यों में ही काव्यत्व समझने लगे ! कोई बिहारी के विरहवर्णन पर सिर हिलाता है, कोई 'यार' की कमर गायब होने पर वाह वाह करता है।

१. देखिए, वर्डस्वर्थ की 'एडमॉनिशन टु ए ट्रैवेलर' शीर्षक कविता।

कालिदास ने अत्यंत प्राकृतिक ढंग से रथ को धूल के आगे निकाला[1] तो भूषण ने घोड़े को छोड़े हुए तीर से एक तीर आगे कर दिया[2], पर मुकाबला जहाँ हद से ज्यादा बढ़ा कि मजाक हुआ। खेद है कि उर्दू की शायरी ऐसे ही मजाक की सूरत में आ गई।

'अनूठी बात' सुनने की उत्कंठा रखनेवाले जब काव्यरसिक समझे जाने लगे तब भिन्न भिन्न रसों के प्रवाह को दबाकर अद्भुत रस सबके ऊपर उछलने लगा, और नारायण पंडित जैसे लोगों को सर्वत्र वही दिखाई देने लगा। उन्होंने कह ही डाला कि—

रसे सारश्चमत्कारः सर्वत्राप्यनुभूयते ।
तच्चमत्कारसारत्वे सर्वत्राप्यद्भुतो रसः ॥

भावों का उत्कर्ष दिखाने के लिये काव्य में कहीं कहीं असाधारणत्व अवश्य अपेक्षित होता है, पर उतनी ही मात्रा में जितनी से प्रकृत भाव दबने न पावे। इस उत्कर्ष के लिये कहीं कहीं असाधारणत्व पहले आलंबन में अधिष्ठित होकर भाव के उत्कर्ष का कारणस्वरूप होता है। पर यह कहा जा चुका है कि भावों के उत्कर्ष के लिये भी सर्वत्र आलंबन का असाधारणत्व अपेक्षित नहीं होता। साधारण से साधारण वस्तु हमारे गंभीर से गंभीर भावों का आलंबन हो सकती है। साहचर्यजन्य प्रेम कितना बलवान् होता है, उसमें वृत्तियों को तल्लीन करने की कितनी शक्ति होती है यह सब लोग जानते हैं; पर वह असाधारणत्व पर अवलंबित नहीं होता। जिनका हमारा लड़कपन में साथ रहा है, जिन पेड़ों के नीचे, जिन टीलों पर, जिन नदी नालों के किनारे हम अपने साथियों को लेकर बैठा करते थे, उनके प्रति हमारा प्रेम जीवन भर स्थायी होकर बना रहता है। अतः चमत्कारवादियों की यह समझ ठीक नहीं कि जहाँ असाधारणत्व होता है वहीं रस का परिपाक होता है, अन्यत्र नहीं।

प्रसंगप्राप्त साधारण असाधारण सभी वस्तुओं का वर्णन कवि का कर्तव्य है। काव्यक्षेत्र अजायबखाना या नुमाइशगाह नहीं है। जो सच्चा कवि है उसके

---

१. आत्मोद्धतैरपि रजोभिरलङ्घनीया धावन्त्यमी मृगजवाक्षमयेव रथ्याः।
—अभिज्ञानशाकुंतल, १।८

२. जिन चढ़ि आगे को चलाइत तीर, तीर एक भरि तऊ तीर पीछे ही परत हैं।
—शिवभूषण, ३७२

द्वारा अंकित साधारण वस्तुएँ भी मन को तल्लीन करनेवाली होती हैं। साधारण के बीच में यथास्थान असाधारण की योजना करना सहृदय और कलाकुशल कवि का ही काम है। साधारण असाधारण अनेक वस्तुओं के मेल से एक विस्तृत और पूर्ण चित्र संघटित करनेवाले ही कवि कहे जाने के अधिकारी हैं। साधारण के बीच में ही असाधारण की प्रकृत अभिव्यक्ति हो सकती है। साधारण से ही असाधारण की सत्ता है। अतः केवल वस्तु के असाधारणत्व या व्यंजनप्रणाली के असाधारणत्व में ही काव्य समझ बैठना अच्छी समझदारी नहीं।

सारांश यह कि केवल असाधारणत्वदर्शन की रुचि सच्ची सहृदयता की पहचान नहीं है। शोभा और सौंदर्य की भावना के साथ साथ जिनमें मनुष्य जाति के उस समय के पुराने सहचरों की वंशपरंपरागत स्मृति वासना के रूप में बनी हुई है, जब वह प्रकृति के खुले क्षेत्र में विचरती थी, वे ही पूरे सहृदय कहे जा सकते हैं। पहले कह आए हैं कि वन्य और ग्रामीण दोनों प्रकार के जीवन प्राचीन हैं, दोनों पेड़ पौधों, पशु पक्षियों, नदी नालों और पर्वत मैदानों के बीच व्यतीत होते हैं, अतः प्रकृति के अधिक रूपों के साथ संबंध रखते हैं। हम पेड़ पौधों और पशु पक्षियों से संबंध तोड़कर नगरों में आ बसे; पर उनके बिना रहा नहीं जाता। हम उन्हें हर वक्त पास न रखकर एक घेरे में बंद करते हैं, और कभी कभी मन बहलाने को उनके पास चले जाते हैं। हमारा साथ उनसे भी छोड़ते नहीं बनता। कबूतर हमारे घर के छज्जों पर सुख से सोते हैं——

तां कस्यांचिद् भवनवलभौ सुप्तपारावतायां,
नीत्वा रात्रिं चिरविलसनात्खिन्नविद्युत्कलत्रः।

गौरे हमारे घर के भीतर आ बैठते हैं, बिल्ली अपना हिस्सा या तो म्याऊँ म्याऊँ करके माँगती है या चोरी से ले जाती है, कुत्ते घर की रखवाली करते हैं और वासुदेव जी कभी कभी दीवार फोड़कर निकल पड़ते हैं। बरसात के दिनों में जब सुरखी चूने की कड़ाई की परवा न करके हरी हरी घास पुरानी छत पर निकल पड़ती है तब मुझे उसके प्रेम का अनुभव होता है। वह मानों हमें ढूँढ़ती हुई आती है और कहती है कि तुम मुझसे क्यों दूर दूर भागे फिरते हो?

वनों, पर्वतों, नदी नालों, कछारों, पटपरों, खेतों की नालियों, घास के बीच से गई हुई डुर्रियों, हल बैलों, झोपड़ों और श्रम में लगे हुए किसानों इत्यादि में जो आकर्षण हमारे लिए है वह हमारे अंतःकरण में निहित वासना के कारण है, असाधारण चमत्कार या अपूर्व शोभा के कारण नहीं। जो केवल

पावस की हरियाली और वसंत के पुष्पहास के समय ही वनों और खेतों को देखकर प्रसन्न हो सकते हैं, जिन्हें केवल मंजरीमंडित रसालों, प्रफुल्ल कदंबों और सघन मालतीकुंजों का ही दर्शन प्रिय लगता है, ग्रीष्म के खुले हुए पटपर खेत और मैदान, शिशिर की पत्रविहीन नंगी वृक्षावली और झाड़ बबूल आदि जिनके हृदय को कुछ भी स्पर्श नहीं करते उनकी प्रवृत्ति राजसी समझनी चाहिए। वे केवल अपने विलास या सुख की सामग्री प्रकृति में ढूँढ़ते हैं। उसमें उस 'सत्व' की कमी है जो सत्तामात्र के साथ एकीकरण की अनुभूति द्वारा लीन करके आत्मसत्ता के विभुत्व का आभास देती है। संपूर्ण सत्ता, क्या भौतिक क्या आध्यात्मिक, एक ही परम सत्ता या परम भाव के अंतर्गत है, अतः ज्ञान या तर्कबुद्धि द्वारा हम जिस अद्वैत भाव तक पहुँचते हैं उसी भाव तक इस 'सत्व' गुण के बल पर हमारी रागात्मिका वृत्ति भी पहुँचती है। इस प्रकार अंततः दोनों प्रवृत्तियों का समन्वय हो जाता है। यदि हम ज्ञान द्वारा सर्वभूत को आत्मवत् जान सकते हैं तो रागात्मिका वृत्ति द्वारा उसका अनुभव भी कर सकते हैं। तर्कबुद्धि से हारकर परम ज्ञानी भी इस 'स्वानुभूति' का आश्रय लेते हैं। अतः परमार्थ दृष्टि से दर्शन और काव्य दोनों अंतःकरण की भिन्न भिन्न वृत्तियों का आश्रय लेकर एक ही लक्ष्य की ओर ले जानेवाले हैं। इस व्यापक दृष्टि से काव्य का विवेचन करने से लक्षणग्रंथों में निर्दिष्ट संकीर्णता कहीं कहीं बहुत खटकती है। वन, उपवन, चाँदनी इत्यादि को दांपत्य रति का उद्दीपन मात्र मानने से संतोष नहीं होता।

पहले कहा जा चुका है कि रस के संयोजक जो विभाव आदि हैं वे ही कल्पना के प्रधान क्षेत्र हैं। कवि की कल्पना का पूर्ण विकास उन्हीं में देखना चाहिए। पर वहाँ कल्पना को कवि की अनुभूति के आदेश पर चलना पड़ता है, उसकी श्रेष्ठता कवि की सहृदयता से संबंध रखती है, अतः उस कृत्रिमता के काल में, जिसमें कविता केवल अभ्यासगम्य समझी जाने लगी, कल्पना का प्रयोग काव्य का प्रकृत स्वरूप संघटित करने में कम होकर अलंकार आदि बाह्य आडंबर फैलाने में अधिक होने लगा। पर विभावन द्वारा जब वस्तुप्रतिष्ठा पूर्ण रूप से हो ले तब आगे और कुछ होना चाहिए। विभाव वस्तु-चित्र-मय होता है, अतः जहाँ वस्तु श्रोता या पाठक के भावों का आलंबन होती है वहाँ अकेला उसका पूर्ण चित्रण ही काव्य कहलाने में समर्थ हो सकता है। पिछले कवियों में इस वस्तुचित्र का विस्तार क्रमशः कम होता गया। प्राकृतिक दृश्यों के विषय में वाल्मीकि, कालिदास, भवभूति आदि सच्चे कवियों की कल्पना ऐसे रूपों की योजना करने में, ऐसी वस्तुएँ इकट्ठी करने में प्रयुक्त होती थी जिससे किसी स्थल का चित्र पूरा होता था और जो श्रोता के भाव का स्वयं आलंबन होती

थी। वे जिन दृश्यों को अंकित कर गए हैं उनके ऐसे ब्योरों को उन्होंने सामने रखा है जिनसे एक भरा पुरा चित्र सामने आता है। ऐसे दृश्य अंकित करने के लिये प्रकृति के सूक्ष्म निरीक्षण की आवश्यकता होती है, उनके स्वरूप से इस प्रकार तल्लीन होना पड़ता है कि एक एक ब्योरे पर ध्यान जाय। उन्हें इस बात का अनुभव रहता था कि कल्पना के सहारे चित्र के भीतर एक एक वस्तु और व्यापार का संश्लिष्ट रूप में भरना जितना जरूरी है उतना उपमा आदि ढूँढ़ना नहीं, इसी से उनके चित्र भरेपुरे हैं, और इधर के कवियों ने जहाँ परंपरापालन के लिये ऐसे चित्र खींचे भी हैं वहाँ वे पूर्ण चित्र क्या, चित्र भी नहीं हुए हैं। उनके चित्र (यदि चित्र कहे जा सकें) ऐसे ही हुए हैं जैसा किसी चित्रकार का अधूरा छोड़ा हुआ चित्र, जिसमें कहीं एक रेखा यहाँ लगी है, कहीं वहाँ—कहीं कुछ रंग भरा जा सकता है, कहीं जगह खाली है। चित्रकला के प्रयोग द्वारा इस बात की परीक्षा हो सकती है। वाल्मीकि के वर्षावर्णन को लीजिए और जो जो वस्तुएँ आती जायँ उनकी आकृति ऐसी सावधानी से अंकित करते चलिए कि कोई वस्तु छूटने न पावे। फिर गोस्वामी तुलसीदास जी का भागवत से लिया गया वर्षावर्णन लेकर ऐसा ही कीजिए और दोनों चित्रों को इस बात का ध्यान रखकर मिलाइए कि ये किष्किंधा की पर्वतस्थली के चित्र हैं।

आदिकवि का कैसा सूक्ष्म प्रकृतिनिरीक्षण है, वस्तुओं और व्यापारों की कैसी संश्लिष्ट योजना है, उन्होंने किस प्रकार एक एक पेचीले ब्योरे पर ध्यान दिया है, यह दिखाने के लिये नीचे कुछ पद्य दिए जाते हैं—

> व्यामिश्रितं सर्जकदम्बपुष्पैर्नवं जलं पर्वतधातुताम्रम्।
> मयूरकेकाभिरनुप्रयातं शैलापगाः शीघ्रतरं वहन्ति॥
> रसाकुलं षट्पदसन्निकाशं प्रभुज्यते जम्बुफलं प्रकामम्।
> अनेकवर्णं पवनावधूतं भूमौ पतत्याम्रफलं विपक्वम्॥
> मुक्तासकाशं सलिलं पतद्वै सुनिर्मलं पत्रपुटेषु लग्नम्।
> हृष्टा विवर्णच्छदना विहङ्गाः सुरेन्द्रदत्तं तृषिताः पिबन्ति॥ १॥

---

१. पर्वत की नदियाँ सर्ज और कदंब के फूलों से मिश्रित, पर्वतधातुओं (गेरू) से लाल, नए गिरे जल से कैसी शीघ्रता से बह रही हैं, जिनके साथ मोर बोल रहे हैं। रस से भरे भौंरे के समान काले काले जामुन के फलों को लोग खा रहे हैं। अनेक रंग के पके आम के फल वायु के झोंको से टूटकर भूमि पर गिरते हैं। प्यासे पक्षी, जिनके पंख पानी से बिगड़ गए हैं, मोती के समान इंद्र के दिए हुए जल को, जो पत्तों की नोंक पर लगा है, हर्षित होकर पी रहे हैं।

अब पंचवटी में लक्ष्मण हेमंत का कैसा दृश्य देख रहे हैं उसका एक छोटा सा नमूना लीजिए—

अवश्यायनिपातेन किञ्चित्प्रक्लिन्नशाद्वला ।
वनानां शोभते भूमिर्निविष्टतरुणातपा ॥
स्पृशंस्तु विपुलं शीतमुदकं द्विरदः सुखम् ।
अत्यन्ततृषितो वन्यः प्रतिसंहरते करम् ॥
अवश्यायतमोनद्धा नीहारतमसावृताः ।
प्रसुप्ता इव लक्ष्यन्ते विपुष्पा वनराजयः ॥
वाष्पसंछन्नसलिला रुतविज्ञेयसारसाः ।
हिमार्द्रवालुकैस्तीरैः सरितो भान्ति साम्प्रतम् ॥
जराजर्जरितैः पद्मैः शीर्णकेसरकर्णिकैः ।
नालशेषाहिमध्वस्तैर्न भान्ति कमलाकराः ॥

—अरण्य, १६ सर्ग[1]

महाकवि कालिदास ने भी जहाँ स्थलवर्णन को सामने रखकर दृश्य अंकित किया है वहाँ उनका निरीक्षण अत्यंत सूक्ष्म है—

आमेखलं सञ्चरतां घनानां छायामधः सानुगतां निषेव्य ।
उद्वेजिता वृष्टिभिराश्रयन्ते शृंगाणि यस्यातपवन्ति सिद्धाः ॥
कपोलकण्डूः करिभिर्विनेतुं विघट्टितानां सरलद्रुमाणाम् ।
यत्र स्रुतक्षीरतया प्रसूतः सानूनि गन्धः सुरभीकरोति ॥
भागीरथीनिर्झरसीकराणां वोढा मुहुःकम्पितदेवदारुः ।
यद्वायुरन्विष्टमृगैः किरातैरासेव्यते भिन्नशिखण्डिबर्हः ॥[2]

---

१. वन की भूमि, जिसकी हरी हरी घास पाला गिरने से कुछ गीली हो गई है, नई धूप पड़ने से कैसी शोभा दे रही है। अत्यंत प्यासा जंगली हाथी बहुत शीतल जल के स्पर्श से अपनी सूंड़ सिकोड़ता है। बिना फूल के वनसमूह कुहरे के अंधकार में सोए से जान पड़ते हैं। नदियाँ, जिनका जल कुहरे से ढका हुआ है और जिनमें के सारस पक्षी केवल शब्द से जाने जाते हैं, हिम से आर्द्र बालू के तटों से ही पहचानी जाती हैं। कमल, जिनके पत्ते जीर्ण होकर झड़ गए हैं, जिनके केसर और कर्णिका टूट फूटकर छितरा गई हैं, पाले से ध्वस्त होकर नालमात्र खड़े हैं।

२. मेखला तक घूमनेवाले मेघों के नीचे के शिखरों में प्राप्त छाया का सेवन करके वृष्टि से कँपे हुए सिद्ध लोग जिसके धूपवाले शिखरों का सेवन करते हैं। जिस (हिमालय) में कपोलों की खुजली मिटाने के लिये हाथियों के द्वारा रगड़े गए सरल (सलई) के पेड़ों से टपके हुए दूध से उत्पन्न सुगंध शिखरों को सुगंधित

उपमाएँ देने में कालिदास अद्वितीय समझे जाते हैं, पर वस्तुचित्र को उपमा आदि का अधिक बोझ लादकर उन्होंने भद्दा नहीं किया। उनका मेघदूत--विशेषकर पूर्वमेघ--तो यहाँ से वहाँ तक एक मनोहर चित्र ही है। ऐसा काव्य तो संस्कृत क्या किसी भाषा में भी शायद ही हो। जिनमें ऐतिहासिक सहृदयता है, देश के प्रकृत स्वरूप के साथ जिनके हृदय का सामंजस्य है, मेघदूत उनके लिये भावों का भरा पुरा भंडार है। जिनकी रुचि भ्रष्ट हो गई है, जो सर्वत्र उपमा, उत्प्रेक्षा ही ढूँढ़ा करते हैं, जो 'अनूठी उक्तियों' पर ही वाह वाह किया करते हैं, उनके लिये चाहे उसमें कुछ भी न हो।

कालिदास ने वनश्री, पुर की शोभा आदि का ही वर्णन एक एक ब्योरे पर दृष्टि ले जाकर नहीं किया, उजाड़ खँडहरों का भी ऐसा ही वर्णन किया है, उसका ऐसा स्वरूप सामने रखा है जिसे अतीत स्वरूप के साथ मिलाने पर करुणा का उत्पन्न होना स्वाभाविक है। कुश जब कुशावती में जाकर राज्य करने लगे तब अयोध्या उजड़ गई। एक दिन रात को अयोध्या का अधिदेवता स्त्री का रूप धरकर उनके पास गया और अयोध्या की हीन दशा का अत्यंत मर्मस्पर्शी शब्दों में वर्णन किया। उस प्रसंग के केवल दो श्लोक नीचे दिए जाते हैं, जिनसे सारे वर्णन का अनुमान पाठक कर लेंगे--

> कालान्तरश्यामसुधेषु नक्तं इतस्ततो रूढतृणाङ्कुरेषु।
> त एव मुक्तागुणशुद्धयोऽपि हर्म्येषु मूर्च्छन्ति न चन्द्रपादाः॥
> रात्रावनाविष्कृतदीपभासः कान्तामुखश्रीवियुता दिवापि।
> तिरस्क्रियन्ते कृमितन्तुजालैर्विच्छिन्नधूमप्रसरा गवाक्षाः॥[1]

भावमूर्ति भवभूति ने यद्यपि शब्दालंकार की ओर अधिक रुचि दिखाई पर प्रकृति के रूपमाधुर्य की ओर उनका पूर्ण ध्यान रहा। नाटक में स्थल-चित्रण के

करती है। गंगा के झरने के कणों को ले जानेवाला, बार बार देवदारु के पेड़ों को कँपानेवाला, मयूरों की पूँछों को छितरानेवाला जिसका पवन मृगों के ढूँढनेवाले किरातों द्वारा सेवन किया जाता है।

१. समय के फेर में काले पड़े हुए चूनेवाले मंदिरों में, जिनके इधर उधर घास के अंकुर उगे हैं, रात्रि के समय मोती की माला के समान वे चंद्रकिरणें अब प्रकाश नहीं करतीं। रात्रि में दीपक के प्रकाश से रहित और दिन में स्त्रियों के मुख की कांति से शून्य, जिनमें से धुएँ का निकलना बंद हो गया है ऐसे झरोखे मकड़ियों के जालों से ढक गए हैं।

लिये पूर्ण अवकाश न होने पर भी उन्होंने बीच बीच में उसकी जो झलक दिखाई उससे वन्य प्राकृतिक दृश्यों का गूढ़ अनुराग लक्षित होता है। खेद है कि जिस कल्पना का उपयोग मुख्यत: पदार्थों का रूप संघटित करने, प्राकृतिक व्यापारों को प्रत्यक्ष करने और इस प्रकार किसी दृश्यखंड के ब्योरे पूरे करने में होना चाहिए था उसका प्रयोग पिछले कवियों ने उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टांत आदि की उद्भावना करने में ही अधिक किया। महाकवि माघ प्रबंधरचना में जैसे कुशल थे वैसे ही उसके पक्षपाती भी थे; पर उनकी प्रवृत्ति हम प्रस्तुत-वस्तु-विन्यास की ओर कम और अलंकारयोजना की ओर अधिक पाते हैं। उनके दृश्यवर्णन में वाल्मीकि आदि प्राचीन कवियों का सा प्रकृति का रूपविश्लेषण नहीं है; उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टांत, अर्थांतरन्यास आदि की भरमार है। उदाहरण के लिये उनके प्रभात-वर्णन से कुछ श्लोक दिए जाते हैं—

अरुणजलजराजीमुग्धहस्ताग्रपादा बहुलमधुपमालाकज्जलेन्दीवराक्षी।
अनुपतति विरावैः पत्रिणां व्याहरन्ती रजनिमचिरजाता पूर्वसन्ध्या सुतेव।
विततपृथुवरत्रातुल्यरूपैर्मयूखैः कलश इव गरीयान् दिग्भिराकृष्यमाणः।
कृतचपलविहंगालापकोलाहलाभिर्जलनिधिजलमध्यादेष उत्तार्यतेऽर्कः॥
व्रजति विषयमक्ष्णामंशुमाली न यावत् तिमिरमखिलमस्तं तावदेवाऽरुणेन।
परपरिभवितेजस्तन्वतामाशु कर्तुं प्रभवति हि विपक्षोच्छेदमग्रेसरोऽपि॥[1]

इस वर्णन में यह स्पष्ट लक्षित होता है कि कवि को दृश्य की एक एक सूक्ष्म वस्तु और व्यापार प्रत्यक्ष करके चित्र पूरा करने को उतनी चिंता नहीं है जितनी कि अद्भुत उपमाओं आदि के द्वारा एक कौतुक खड़ा करने की। पर काव्य कौतुक नहीं है, उसका उद्देश्य गंभीर है।

---

१. अरुण कमलरूपी कोमल हाथ पैर वाली, मधुपमालारूपी कज्जलयुक्त कमलनेत्रवाली, पक्षियों के कलरवरूपी रोदनवाली यह प्रभात वेला सद्योजात बालिका के समान रात्रिरूपी अपनी माता की ओर लपकी आ रही है। जिस प्रकार घड़ा खींचते समय स्त्रियाँ कुछ कोलाहल करती हैं उसी प्रकार के पक्षियों के कोलाहल से पूर्ण दिशारूपी स्त्रियाँ, दूर तक फैली हुई किरणरूपी रस्सियों से सूर्यरूपी घड़े को बाँधकर बड़े भारी कलश के समान समुद्र के भीतर से खींचकर ऊपर निकाल रही हैं। सूर्य के उदय होने से पहले ही सूर्य के साथी अरुण ने सारा अंधकार दूर कर दिया, वैरियों को नष्ट करनेवाले स्वामियों के आगे चलनेवाला सेवक भी शत्रुओं को मार भगाने में समर्थ होता है।

पाश्चात्य काव्यसमीक्षक किसी वर्णन के ज्ञातृपक्ष (सब्जेक्टिव) और ज्ञेयपक्ष (ऑब्जेक्टिव)——अथवा विषयिपक्ष और विषयपक्ष——दो पक्ष लिया करते हैं। जो वस्तुएँ वाह्य प्रकृति में हम देख रहे हैं उनका चित्रण ज्ञेयपक्ष के अंतर्गत हुआ, और उन वस्तुओं के प्रभाव से हमारे चित्त में जो भाव या आभास उत्पन्न हो रहे हैं वे ज्ञातृपक्ष के अंतर्गत हुए। अतः उपमा, उत्प्रेक्षा आदि के आधिक्य के पक्षपाती कह सकते हैं कि पिछले कवियों के दृश्यवर्णन ज्ञातृपक्षप्रधान हैं। ठीक है, पर वस्तुविन्यास प्रधान कार्य है। यदि वह अच्छी तरह बन पड़ा तो पाठक के हृदय में दृश्य के सौंदर्य, भीषणता, विशालता, इत्यादि का अनुभव थोड़ा बहुत आप से आप होगा। वस्तुओं के संबंध में इन भावों का ठीक ठीक अनुभव करने में सहारा देने के लिये कवि कहीं बीच बीच में अपने अंतःकरण की भी झलक दिखाता चले तो यहाँ तक ठीक है। यह झलक दो प्रकार की हो सकती है—भावमय और अपर वस्तुमय। जैसे, किसी ने कहा,——'तालाब के उस किनारे पर खिले कमल कैसे मनोहर लगते हैं!' यहाँ कमलों के दर्शन से सौंदर्य का जो भाव चित्त में उदित हुआ वह वाच्य द्वारा स्पष्ट कह दिया गया। यही बात यदि यों कही जाय कि 'तालाब के उस किनारे पर खिले कमल ऐसे लगते हैं मानों प्रभात के गगनतट पर की ललाई' तो सौंदर्य का भाव स्पष्ट न कहा जाकर दूसरी ऐसी वस्तु सामने ला दी गई जिसके साथ भी वैसे ही सौंदर्य का भाव लगा हुआ है। एक में भाव वाच्य द्वारा प्रकट किया गया, दूसरे में अलंकाररूप व्यंग्य द्वारा। इससे स्पष्ट है कि दृश्यवर्णन करते समय कवि उपमा, उत्प्रेक्षा आदि द्वारा वर्ण्य वस्तुओं के मेल में जो दूसरी वस्तुएँ रखता है सो केवल भाव को तीव्र करने के लिये। अतः वे दूसरी वस्तुएँ ऐसी होनी चाहिए जिनसे प्रायः सब मनुष्यों के चित्त में वे ही भाव उदित होते हों जो वर्ण्य वस्तुओं से होते हैं। यों ही खिलवाड़ के लिये बार बार प्रसंगप्राप्त वस्तुओं से श्रोता या पाठक का ध्यान हटाकर दूसरी वस्तुओं की ओर ले जाना, जो प्रसंगानुकूल भाव उद्दीप्त करने में भी सहायक नहीं, काव्य के गांभीर्य और गौरव को नष्ट करना है, उसकी मर्यादा बिगाड़ना है। इसी प्रकार बात बात में 'अहाहा! कैसा मनोहर है! कैसा आह्लादजनक है!' ऐसे भावोद्गार भी भद्देपन से खाली नहीं, और काव्यशिष्टता के विरुद्ध हैं! तात्पर्य यह कि भावों की अनुभूति में सहायता देने के लिये केवल कहीं कहीं उपमा, उत्प्रेक्षा आदि का प्रयोग उतना ही उचित है जितने से बिंब-ग्रहण करने में, दृश्य का चित्र हृदयंगम करने में, श्रोता या पाठक को बाधा न पड़े।

जहाँ एक व्यापार के मेल में दूसरा व्यापार रखा जाता है वहाँ या तो (क) प्रथम व्यापार से उत्पन्न भाव को अधिक तीव्र करना होता है, जैसे हिलती हुई

मंजरियाँ मानों भौरों को पास बुला रही हैं, अथवा (ख) द्वितीय व्यापार का सृष्टि के बीच एक गोचर प्रतिरूप दिखाना; जैसे—

"बुंद अघात सहै गिरि कैसे, खल के बचन संत सह जैसे।"

दूसरी अवस्था में प्रस्तुत दृश्य स्वयं सृष्टि या जीवन के किसी रहस्य का गोचर प्रतिबिंबवत् हो जाता है। अतः उस प्रतिबिंब का प्रतिबिंब ग्रहण करने में कल्पना उत्साह नहीं दिखाती। इसी से जहाँ दृश्यचित्रण इष्ट होता है वहाँ के लिये यह अवस्था अनुकूल नहीं होती।

वाल्मीकि जी भी बीच बीच में उपमाएँ देते गए हैं, पर उससे उनके सूक्ष्म निरीक्षण में कसर नहीं आने पाई है। वर्षा में पर्वत की गेरू से मिलकर नदियों की धारा का लाल होकर बहना, पर्वत के ऊपर से पानी की मोटी धारा का काली शिलाओं पर गिरकर छितराना, पेड़ों पर गिरे वर्षा के जल का पत्तियों की नोकों पर से बूँद बूँद टपकना और पक्षियों का उसे पीना, हेमंत में कमलों के नाल मात्र का खड़ा रहना और उसके छोर पर केसर का छितराना, ऐसे ऐसे व्यापारों को वे सामने लाते चले गए हैं। सुंदर कांड के पाँचवें सर्ग में जो छोटा सा 'चंद्रनामा' है वह इसके विरोध में नहीं उपस्थित किया जा सकता; क्योंकि वह एक प्रकार की स्तुति या वर्णन मात्र है। वहाँ कोई दृश्यचित्रण नहीं है।

विषयी या ज्ञाता अपने चारों ओर उपस्थित वस्तुओं को कभी कभी किस प्रकार अपने तत्कालीन भावों के रंग में देखता है इसका जैसा सुंदर उदाहरण आदिकवि ने दिया है वह वैसा अन्यत्र कहीं कदाचित् ही मिले। पंचवटी में आश्रम बनाकर हेमंत में जब लक्ष्मण एक एक वस्तु और प्राकृतिक व्यापार का निरीक्षण करने लगे उस समय पाले से धुँधली पड़ी हुई चाँदनी उन्हें ऐसी दिखाई पड़ी जैसी धूप से साँवली पड़ी हुई सीता—

ज्योत्स्ना तुषारमलिना पौर्णमास्यां न राजते।
सीतेव चातपश्यामा लक्ष्यते न तु शोभते॥

इसी प्रकार सुग्रीव को राज्य देकर माल्यवान पर्वत पर निवास करते हुए सीता के विरह में व्याकुल, भगवान् रामचंद्र को वर्षा आने पर ग्रीष्म की धूप से संतप्त पृथ्वी जल से पूर्ण होकर सीता के समान आँसू बहाती हुई दिखाई देती है, काले काले बादलों के बीच में चमकती हुई बिजली रावण की गोद में छटपटाती हुई वैदेही के समान दिखाई पड़ती है और फूले हुए अर्जुन के वृक्षों से

युक्त तथा केतकी से सुगंधित शैल ऐसा लगता है जैसे शत्रु से रहित होकर सुग्रीव अभिषेक की जलधारा से सींचा जाता हो। यथा--

एषा घर्मपरिक्लिष्टा नववारिपरिप्लुता।
सीतेव शोकसन्तप्ता मही बाष्पं विमुञ्चति॥
नीलमेघाश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिभाति माम्।
स्फुरन्ती रावणस्याङ्के वैदेहीव तपस्विनी॥
एषः फुल्लार्जुनः शैलः केतकैरभिवासितः।
सुग्रीव इव शान्तारिर्धाराभिरभिषिच्यते॥

ऐसा अनुमान होता है कि कालिदास के समय से, या उसके कुछ पहले ही से दृश्यवर्णन के संबंध में कवियों ने दो मार्ग निकाले। स्थलवर्णन में तो वस्तुवर्णन की सूक्ष्मता कुछ दिनों तक वैसे ही बनी रही, पर ऋतुवर्णन में चित्रण उतना आवश्यक नहीं समझा गया जितना कुछ इनी गिनी वस्तुओं का कथन मात्र करके भावों के उद्दीपन का वर्णन। जान पड़ता है, ऋतुवर्णन वैसे ही फुटकर पद्यों के रूप में पढ़े जाने लगे जैसे बारहमासा पढ़ा जाता है। अतः उनमें अनुप्रास और शब्दों के माधुर्य आदि का ध्यान अधिक रहने लगा। कालिदास के ऋतुसंहार और रघुवंश के नवें सर्ग में सन्निविष्ट वसंतवर्णन से इसका कुछ आभास मिलता है। उक्त वर्णन के श्लोक इस ढंग के हैं--

कुसुमजन्म ततो नवपल्लवास्तदनु षट्पदकोकिलकूजितम्।
इति यथाक्रममाविरभून्मधुर्द्रुमवतीमवतीर्य वनस्थलीम्॥

रीति ग्रंथों के अधिक बनने और प्रचार पाने से क्रमशः यह ढंग जोर पकड़ता गया। प्राकृतिक वस्तुव्यापार का सूक्ष्म निरीक्षण धीरे धीरे कम होता गया। किस ऋतु में क्या क्या वर्णन करना चाहिए, इसका आधार 'प्रत्यक्ष' अनुभव नहीं रह गया, 'आप्त शब्द' हुआ। वर्षा के वर्णन में जो कदंब, कुटज, इंद्रवधू, मेघगर्जन, विद्युत् इत्यादि का नाम लिया जाता रहा वह इसलिये कि भगवान् भरत मुनि की आज्ञा थी--

कदंबनिम्बकुटजैः शाद्वलैः सेन्द्रगोपकैः।
मेघैर्वातैः सुखस्पर्शैः प्रावृट्कालं प्रदर्शयेत्॥

कहना नहीं होगा कि हिंदी के कवियों के हिस्से में यही आया। गिनी गिनाई वस्तुओं के नाम लेकर अर्थ-ग्रहण-मात्र कराना अधिकतर उनका काम हुआ, सूक्ष्म रूपविवरण और आधार आधेय की संश्लिष्ट योजना के साथ 'बिंबग्रहण' कराना नहीं।

ऋतुवर्णन की यह प्रथा निकल ही रही थी कि कवियों को भी औरों की देखादेखी दंगल का शौक पैदा हुआ। राजसभाओं में ललकारकर टेढ़ी मेढ़ी विकट समस्याएँ दी जाने लगीं और कवि लोग उपमा, उत्प्रेक्षा आदि की अद्भुत उक्तियों द्वारा उनकी पूर्ति करने लगे। ये उक्तियाँ जितनी ही बे सिर-पैर की होतीं उतनी ही वाहवाही मिलती। काश्मीर के मंखक कवि जब अपना श्रीकंठचरित काव्य काश्मीर के राजा की सभा में ले गए तब वहाँ कन्नौज के राजा गोविंदचंद्र के दूत सुहल ने उन्हें यह समस्या दी—

एतद्बभ्रुकचानुचारिकिरणं राजद्रुहोऽह्नः शिर-
श्छेदाभं वियतः प्रतीचि निपतत्यब्धौ रवेर्मण्डलम् ॥

अर्थात् नेवले के बालों के सदृश पीली किरणों को प्रकट करता हुआ सूर्य का यह बिंब, चंद्रमा का द्रोह करनेवाले दिन के कटे हुए सिर के समान, आकाश से पश्चिम समुद्र में गिरता है (राज = राजा, चंद्रमा)। इसकी पूर्ति मंखक ने इस प्रकार की—

एषापि द्युरमा प्रियानुगमनं प्रोद्दामकाष्ठोत्थिते।
संध्याग्नौ विरचय्य तारकमिषाज्जातास्थिशेषस्थितिः ॥

अर्थात् दिशाओं में उत्पन्न संध्यारूपी प्रचंड अग्नि में अपने प्रियतम का अनुगमन करके आकाश की श्री (शोभा) भी तारों के बहाने (रूप में) अस्थि-शेष हो गई। (काष्ठोत्थिते = काष्ठा + उत्थिते और काष्ठ + उत्थिते। काष्ठा दिशा; काष्ठ लकड़ी।) मतलब यह कि सती हो जानेवाली आकाश श्री की जो हड्डियाँ रह गईं वे ही ये तारे हैं।

जो कल्पना पहले भावों और रसों की सामग्री जुटाया करती थी वह बाजीगर का तमाशा करने लगी। होते होते यहाँ तक हुआ कि "पिपीलिका नृत्यति वह्निमध्ये" और "मोम के मंदिर माखन के मुनि बैठे हुतासन आसन मारे" की नौबत आ गई।

कहाँ ऋषि कवि का पाले से धुँधले चंद्रमा का मुँह की भाप से अंधे दर्पण के साथ मिलान और कहाँ तारे और हड्डियाँ! खैर, यहाँ दोनों रंग तो सफेद हैं, और आगे चलकर तो यह दशा हुई कि दो वस्तुओं को लेकर सांग-रूपक बाँधते चले जाते हैं, वे किसी बात में परस्पर मिलती जुलती भी हैं या नहीं इससे कोई मतलब नहीं, सांगरूपक की रस्म तो अदा हो रही है। दूसरी बात विचारने की यह है कि संध्या समय अस्त होते हुए सूर्य को देख मंखक कवि के हृदय में किसी भाव का उदय हुआ या नहीं, उनके कथन से किसी

भाव की व्यंजना होती है या नहीं ? यहाँ अस्त होता हुआ सूर्य 'आलंबन' और कवि ही आश्रय माना जा सकता है। पर मेरे देखने में तो यहाँ कवि का हृदय एकदम तटस्थ है। उससे सारे वर्णन से कोई मतलब ही नहीं। उसमें रति, शोक आदि किसी भाव का पता नहीं लगता। ऐसे पद्यों को काव्य में परिगणित देख यदि कोई "वाक्यं रसात्मक काव्यम्" की व्याप्ति में संदेह कर बैठे तो उसका क्या दोष ? "ललाई के बीच सूर्य का बिंब समुद्र के छोर पर डूबा और तारे छिटक गए," इतना ही कथन यदि प्रधान होता तो वह दृश्य कवि और श्रोता दोनों के रतिभाव का आलंबन होकर काव्य भी कहला सकता था। पर अलंकार से एकदम आक्रांत होकर वह काव्य का स्वरूप ही खो बैठा। यदि कहिए कि अलंकार द्वारा उक्त दृश्यरूप वस्तुव्यंग्य है तो भी ठीक नहीं; क्योंकि 'विभाव' व्यंग्य नहीं हुआ करता। 'विभाव' में शब्द द्वारा उन वस्तुओं के स्वरूप की प्रतिष्ठा करनी होती है जो भावों का आश्रय, आलंबन और उद्दीपन होती हैं। जब यह वस्तुप्रतिष्ठा हो लेती है तब भावों के व्यापार का आरंभ होता है। मुक्तक में जहाँ नायिका नायक का चित्रण नहीं होता वहाँ उनका ग्रहण 'आक्षेप' द्वारा होता है, व्यंजना द्वारा नहीं।

दृश्यवर्णन में उपमा, उत्प्रेक्षा आदि का स्थान कितना गौण है, इनकी मनोविज्ञान की रीति से भी परीक्षा हो सकती है। एक पर्वतस्थली का दृश्य-वर्णन करके किसी को सुनाइए। फिर महीने दो महीने पीछे उससे उसी दृश्य का कुछ वर्णन करने के लिये कहिए। आप देखेंगे कि उस संपूर्ण दृश्य की सुसंगत योजना करनेवाली वस्तुओं और व्यापारों में शायद ही किसी का उसे स्मरण हो। इसका मतलब यही है कि उस वर्णन के जितने अंश पर हृदय की तल्लीनता के कारण पूरा ध्यान रहा उसका संस्कार बना रहा; और इसलिये संकेत पाकर उसकी तो पुनरुद्भावना हुई, शेष अंश छूट गया।

खेद के साथ कहना पड़ता है कि हिंदी की कविता का उत्थान उस समय हुआ जब संस्कृत काव्य लक्ष्यच्युत हो चुका था। इसी से हिंदी की कविताओं में प्राकृतिक दृश्यों का वह सूक्ष्म वर्णन नहीं मिलता जो संस्कृत की प्राचीन कविताओं में पाया जाता है। केशव के पीछे तो प्रबंध काव्यों का बनना एक प्रकार से बंद ही हो गया। आचार्य बनने का ही हौसला रह गया, कवि बनने का नहीं। अलंकार और नायिकाभेद के लक्षणग्रंथ लिखकर अपने रचे उदाहरण देने में ही कवियों ने अपने कार्य की समाप्ति मान ली। ऐसे फुटकर पद्यरचयिताओं की परिमित कृति में प्राकृतिक दृश्य ढूँढ़ना ही व्यर्थ है। शृंगार के उद्दीपन के रूप में, षट्ऋतु का वर्णन अवश्य कुछ मिलता है, पर उसमें बाह्य प्रकृति के

रूपों का प्रत्यक्षीकरण मुख्य नहीं होता, नायक नायिका का प्रमोद या संताप मुख्य होता है। अब रहे दो चार आख्यान काव्य। उसमें दृश्यवर्णन को स्थान ही बहुत कम दिया गया है। अगर कुछ वर्णन परंपरापालन की दृष्टि से है भी तो वह अलंकारप्रधान है। उपमा, उत्प्रेक्षा आदि की भरमार इस बात की स्पष्ट सूचना दे रही है कि कवि का मन दृश्यों के प्रत्यक्षीकरण में लगा नहीं है, उचट उचटकर दूसरी ओर जा पड़ा है।

कोई एक वस्तु सामने आई कि उपमा के पीछे परेशान। श्याम के 'छबीले मुख' का प्रसंग आया, बस अंधे सूरदास चारों ओर उपमा टटोल रहे हैं—

बलि बलि जाउँ छबीले मुख की, या पटतर को को है ?
या बानक उपमा दीबे को सुकबि कहा टकटो है ?

उपमाएँ यदि मिलती गईं तब तो सब ठीक ही ठीक, एक वस्तु के ऊपर उपमा पर उपमा, उत्प्रेक्षा पर उत्प्रेक्षा लादते चले जाते रहे हैं। "हरि कर राजत माखन, रोटी" बस इतनी ही सी तो बात है, उस पर——

मनों बारिज ससि बैर जानि जिय गह्यो सुधांसुहि धोटी,
मनों बराह भूधर सह पृथिवी धरी दसनन की कोटी।

एक छोटी सी रोटी की हकीकत ही कितनी, उसपर पहाड़ के सहित जमीन का बोझा लाकर रख दिया! उपमाएँ यदि न मिलीं तो बस, 'शेष शारदा' पर फिरे, उनकी इज्जत लेने पर उतारू!

मलिक मुहम्मद जायसी की 'पद्मावत' यद्यपि एक आख्यानकाव्य है पर उसमें भी स्थलवर्णन सूक्ष्म नहीं है। सिंहल द्वीप के गढ़, राजद्वार, बगीचे आदि का वर्णन है। बगीचे के वर्णन में पेड़ों और चिड़ियों की फेहरिस्त है, जो बहेलियों से भी मिल सकती है। प्राप्त प्रथा के अनुसार पद्मावती के संयोगसुख के संबंध से 'षट्ऋतु' और नागमती की विरहवेदना के प्रसंग में 'बारहमासा' अलबत है। दोनों का ढंग वही है जो ऊपर कहा गया है। दो उदाहरण यथेष्ट होंगे——

ऋतु पावस बरसे पिउ पावा, सावन भादों अधिक सुहावा।
पदमावति चाहति ऋतु पाई, गगन सुहावन, भूमि सुहाई।
कोकिल बैन, पाँति बग छूटी, घन निसरीं जनु बीर बहूटी।
चमक बीजु, बरसै जल सोना, दादुर मोर सबद सुठि लोना।
रँगराती पिय सँग निसि जागी, गरजे गगन, चौंकि गर लागी।

सीतल बूंद, ऊँच चौपारा, हरियर सब दीखै संसारा ।
हरियर भूमि, कुसुंभी चोला, औ धन पिय सँग रचा हिंडोला ।

संयोय श्रृंगार की दृष्टि से यह वर्णन बड़ा मनोहर है। पर इसमें कवि का अपना सूक्ष्म निरीक्षण 'बरसै जल सोना' में ही दिखाई पड़ता है। और सब वर्णन परंपरानुसारी ही है। अब विप्रलंभ श्रृंगार के अंतर्गत आषाढ़ का वर्णन लीजिए—

चढ़ा असाढ़, गगन घन गाजा, साजा बिरह दुंद दल बाजा
धूम स्याम धौरी घन धाए, सेत धुजा बग पाँति दिखाए ।
खरग बीजु चमकै चहुँ ओरा, बुंद बान बरसहिं घन घोरा ।
उनई घटा आइ चहुँ फेरी, कंत ! उबार मदन हौं घेरी ।
दादुर मोर, कोकिला, पीऊ, गिरहि बीज, घट रहै न जीऊ ।
पुष्य नखत सिर ऊपर आवा, हौं बिनु नाह, मँदिर को छावा ।

पाठक देख सकते हैं कि फुटकर कहने या गाने के लिये ये पद्य कितने सुंदर हैं। पर एक प्रबंधकाव्य के भीतर दृश्यचित्रण की दृष्टि से यदि इन्हें देखते हैं तो संतोष नहीं होता। अन्य के संबंध में स्थित किसी भाव के 'उद्दीपन' मात्र के लिये जितना वस्तुविन्यास अपेक्षित था उतना जायसी ने किया, इसमें कोई संदेह नहीं। 'उद्दीपन' रूप में दृश्य जो प्रभाव उत्पन्न करता है वह दूसरे के—अर्थात् 'आलंबन' के—संबंध से, स्वतंत्र रूप में नहीं। पर, जैसा कि सिद्ध किया जा चुका है, प्राकृतिक दृश्य मनुष्य के भावों के स्वतंत्र आलंबन भी होते हैं। प्राचीन कवियों ने उन्हें पात्र के आलंबन के रूप में और श्रोता के आलंबन के रूप में, दोनों रूपों में सन्निविष्ट किया है। 'कुमारसंभव' का हिमालयवर्णन श्रोता या पाठक के आलंबन के रूप में है। वाल्मीकि रामायण में लक्ष्मण का हेमंत के अंतर्गत पंचवटी-दृश्य-वर्णन पात्र श्रोता दोनों के भाव का आलंबन है; वर्षा और शरत् का वर्णन पात्र (राम) के पक्ष में तो 'उद्दीपन' है किंतु रूप के सूक्ष्म विश्लेषण के बल से श्रोता के लिये आलंबन हो गया है।

एक बड़े प्रबंधकाव्य में प्राकृतिक दृश्यों का श्रोता के भाव के आलंबन रूप में वर्णन भी आवश्यक है, और यह स्वरूप उन्हें तभी प्राप्त हो सकता है जब उनका चित्रण ऐसे ब्योरे के साथ हो कि उनका बिंबग्रहण हो, उनका पूर्ण स्वरूप पाठक या श्रोता की कल्पना में उपस्थित हो जाय। कारण, रति या तल्लीनता उत्पन्न करने के लिये प्रत्यक्ष स्वरूप का परिचय आवश्यक है। सारांश यह कि 'उद्दीपन' होने के लिये रूप का थोड़ा थोड़ा प्रकाश क्या, संकेत मात्र यथेष्ट है; पर 'आलंबन' होने के लिये पूर्ण और स्पष्ट स्फुरण होना चाहिए ।

गोस्वामी तुलसीदास जी के भक्तिपूर्ण हृदय में भगवान् रामचंद्र के संबंध से चित्रकूट के प्रति जो प्रेमभाव प्रतिष्ठित था उसके कारण उन्होंने उसके रम्य स्वरूप पर अधिक दृष्टि जमाई है। नीचे दिए वर्णन में यद्यपि प्रचलित रीति के अनुसार प्रत्येक वस्तु और व्यापार के साथ दृष्टांत और उत्प्रेक्षा लगी हुई है, पर निरीक्षण बहुत अच्छा है—

सब दिन चित्रकूट नीको लागत;
बरखा-ऋतु-प्रबेस बिसेष गिरि देखत मन अनुरागत।
चहुँ दिसि बन संपन्न, बिहग मृग बोलत सोभा पावत;
जनु सुनरेस-देस-पुर प्रमुदित प्रजा सकल सुख छावत।
सोहत स्याम जलद मृदु घोरत धातु रँगमगे सृंगनि;
मनहुँ आदि अंभोज बिराजत सेवित सुर-मुनि-भृंगनि।
सिखर परसि घन घटहि मिलति बगपाँति सो छबि कबि बरनी;
आदि बराह बिहरि बारिधि मनों उठ्यो है दसन धरि धरनी।
जल जुत बिमल सिलनि झलकत नभ-बन-प्रतिबिंब तरंग;
मानहुँ जग रचना बिचित्र बिलसति बिराट-अँग-अंग।
मंदाकिनिहि मिलत झरना झरि झरि, भरि भरि जल आछे;
'तुलसी' सकल सुकृत सुख लागे मानौं राम भक्ति के पाछे।

बाह्य प्रकृति के संबंध में सूरदास जी की दृष्टि बहुत परिमित है। एक तो ब्रज की गोचारण भूमि के बाहर उन्होंने पैर ही नहीं निकाला, दूसरे उस भूमि का भी पूर्ण चित्र उन्होंने कहीं नहीं खींचा। उद्दीपन के रूप में केवल द्रुम, वल्ली और यमुना के किनारेवाले कदंब का उल्लेख भर बार बार मिलता है। गोपियों के विरह के प्रसंग में रीति के अनुसार पावस आदि का वर्णन अवश्य है; पर कहने की आवश्यकता नहीं कि उसमें पावस स्वरूप में स्थित नहीं है; वियोगिनी गोपियों के मानस प्रदत्त रूप में है—कहीं वह कृष्ण रूप में है, कहीं चढ़ाई करते हुए राजा के रूप में, इत्यादि; जैसे—

आजु घन स्याम की अनुहारि;
उनइ आए साँवरे से, सजनी! देखु रूप की आरि।
इंद्रधनुष मानों पीतबसन छबि, दामिनि बसन बिचारि;
जनु बगपाँति माल मोतिन की, चितवत हितहि निहारि।

अथवा

तुम्हारो गोकुल हो, ब्रजनाथ!
घेर्‌यो है अरि चतुरंगिनि लै मनमथ सेना साथ।

गरजत अति गंभीर गिरा, मनु मैंगल मत्त अपार;
धुरवा धूरि उड़त रथ पायक घोरन की खुरतार।

केवल कहीं कहीं नियत वस्तुओं की कुछ अधिक गिनती भर मिलती है; जैसे—

बरन बरन अनेक जलधर अति मनोहर बेष;
तिहि समय, सखि! गगन सोभा सबहि ते सुबिसेष।
उड़त खग, बग बृंद राजत, रटत चातक, मोर;
बहुत बिधि बिधि रुचि बढ़ावत दामिनी घन घोर।
धरनि तृन तनु रोम पुलकित पिय समागम जानि;
द्रुमनि बर बल्ली बियोगिनि मिलति है पहिचानि।
हंस, सुक, पिक, सारिका, अलि गुंज नाना नाद;
मुदित मंडल भेक भेकी, बिहग बिगत बिषाद।
कुटज, कुमुद, कदंब, कोबिद कनक आरि, सुकंज;
केतकी करबीर, बेलउ बिमल बहु बिधि मंजु।

यह नामावली निरीक्षण का फल नहीं है। इसकी सूचना 'कुमुद' और 'कोबिद' (कोविदार) पद दे रहे हैं। कचनार की शोभा वसंतऋतु में ही होती है, जबकि यह फूलता है; और कुमुद की तो पत्तियाँ भी वर्षाकाल में अच्छी तरह नहीं बढ़ी रहतीं।

यहाँ पर यह कह देना आवश्यक है कि वस्तुओं की गिनती गिनाना ही वस्तुविन्यास नहीं है। आसपास की और वस्तुओं के बीच उनकी प्रकृत स्थापना से दृश्य के एक पूर्ण सुसंगत रूप की योजना होती है। "मौर लगे हैं; समीर चलता है, कोयल बोलती है" इस प्रकार कहना केवल वस्तुओं और व्यापारों की गिनती गिनाना है। रीतिग्रंथों में प्रत्येक ऋतु में वर्ण्य वस्तुओं की सूची देखकर यह तो हर एक कर सकता है। यह चित्रण नहीं है। इन्हीं वस्तुओं और व्यापारों को लेकर यदि हम इस प्रकार योजना करें—"वह देखो, भौरों से गुँथी, मंद मंद झूमती हुई आम की डाली पर, हरी हरी पत्तियों के बीच अपने कृष्ण कलेवर को पूर्ण रूप से न छिपा सकती हुई कोयल बोल रही है!" तो यह दृश्य अंकित करने का प्रयत्न कहा जायगा। किसी वस्तु का वर्णन जितना ही अधिक वस्तुओं के संबंध को लिए हुए होगा उतना ही वह पेचीला होगा, और कवि के निरीक्षण की सूक्ष्मता प्रकट करेगा। इस दृष्टि से प्राचीन कवियों के वर्णनों का विचार करने पर इस बात का पता लग जायगा। देखिए, वाल्मीकि के 'मुक्तासकाशं' वाले श्लोक में पानी की बूँदों का आकाश से गिरना, गिरकर पत्तों की नोकों पर लगना और चिड़ियों के

पंखों को बिगाड़ना, चिड़ियों का पत्तों की नोक पर लगी बूँदों को पीना, इतने अधिक व्यापार एक संबंधसूत्र में एकत्र पिरोए हैं। इसी प्रकार कालिदास ने हिमालय के पवन के साथ भागीरथी के जल कण का फैलना, देवदारु के पेड़ों का काँपना, मोर की पूँछों का छितराना, किरातों का मृगों की खोज में निकलना और वायुसेवन करना, इतने व्यापारों को परस्पर संबंद्ध दिखाया है। पर इतनी अधिक संश्लिष्ट योजना के प्रत्यक्षीकरण के लिये विस्तृत और गूढ़ निरीक्षण अपेक्षित है। ऊपर गोस्वामी तुलसीदास जी का जो चित्रकूटवर्णन दिया गया है उसमें यह बात कुछ कुछ है। "सोहत स्याम जलद मृदु घोरत धातु रँगमगे सृंगनि" में यों ही काले बादल का नाम नहीं ले लिया गया है; वह ऊपर उठे हुए शृंग पर दिखाया गया है, और वह शृंग भी गेरू के रंग में रँगा हुआ है। इसी प्रकार "जलजुत विमल सिलनि झलकत नभ-बन-प्रतिबिंब तरंग", में शिलाओं का धुलकर स्वच्छ होना, उनपर बरसाती पानी का लगना, स्वच्छता के कारण उनमें आकाश और वन का प्रतिबिंब दिखाई पड़ना, इतनी बातों की एक वाक्य में संबंधयोजना पाई जाती है।

जायसी से कवियों के एक और झुकाव का पता लगता है। 'कवि' और 'सयाने' जब एक ही समझे जाने लगे तब मनुष्य के व्यवसायविशेष की जानकारी का खजाना भी काव्यों में खुलने लगा। घोड़ों का वर्णन है तो घोड़ों के पचासों भेदों के नाम सुन लीजिए; जिन्हें शायद घोड़ों के व्यवसायी ही जानते होंगे। भोजन का वर्णन है तो पूरी, कचौड़ी, कढ़ी, रायता, चटनी, मुरब्बा, पेड़ा, बरफी, जलेबी, फेनी, गुलाबजामुन आदि जितनी चीजों के नाम कवि जी जानते हैं सब मौजूद! इन व्यंजनों को सामने रखने से पाठकों को ललचाने के सिवा और क्या प्रयोजन सिद्ध हो सकता है? पर काव्य भूख जगाने के लिये तो है नहीं। जिसे रोग आदि के कारण भोजन से अरुचि हो गई होगी वह किसी अच्छे वैद्य के नुस्खे का सेवन करेगा। भोजन की पत्तल का वर्णन करना प्राचीन कवि भद्दापन और काव्यशिष्टता के विरुद्ध समझते थे। इसी से उन्होंने दृश्यकाव्य में भोजन के दृश्य का निषेध किया है। नामावली की इस प्रथा का अनुसरण जायसी, सूरदास, सूदन और महाराज रघुराजसिंह ने अधिक किया है। अस्त्रशस्त्रों और पहरावों के नामों की फेहरिस्त देखनी हो तो सूदन का 'सुजानचरित्र' पढ़िए। हाथी घोड़ों, सवारियों और राजसी ठाट बाट की वस्तुओं के नाम याद करने हों तो महाराज रघुराजसिंह का 'राम स्वयंवर' उठा लीजिए।

केशवदास जी को अपने श्लेष, यमक और उत्प्रेक्षा इत्यादि से फुरसत कहाँ

कि विस्तृत संबंधयोजना के साथ प्रकृति का निरीक्षण करने जायँ। सीधी तरह से कुछ वस्तुओं के नाम ले जायँ, यही गनीमत है—

फल-फूलन पूरे, तरुवर रूरे, कोकिल कुल कलरव बोलैं;
अति मत्त मयूरी पियरस पूरी, बन बन प्रति नाचति डोलैं।

देखिए, दंडक वन के वर्णन में श्लेष का यह चमत्कार दिखाकर आप चलते हुए—

सोभत दंडक की रुचि बनी, भाँतिन भाँतिन सुंदर घनी।
सेव बड़े नृप की जनु लसै, श्रीफल भूरिभाव जहँ बसै।
बेर भयानक सी अति लगै, अर्क समूह जहाँ जगमगै।

'बेर', 'बनी', 'श्रीफल' और 'अर्क' शब्दों में श्लेष की कारीगरी दिखा दी, बस हो गया। वनस्थली के प्रति उनका अनुराग तो था नहीं कि उसके रूप की छटा ब्योरे के साथ दिखाते। 'भयानक' शब्द जो रखा हुआ है वह 'भाव' का सूचक नहीं है, क्योंकि न तो 'बेर' ही कोई भयंकर वस्तु है, न आक (मदार) ही। श्लेष से 'अर्क' का अर्थ सूर्य लेने से 'समूह' के कारण प्रलयकाल का अर्थ निकलता है, जो प्रस्तुत नहीं है। दंडक वन क्या देता 'आनंद' दे सकता था, वह भी नहीं देता था—जो उसके रूप का विश्लेषण केशवदास जी करने जाते? राजा की सेवा से 'श्रीफल' प्राप्त होता था, उसका जिक्र मौजूद है।

जब केशवदास जी का यह हाल है तब फुटकर पद्य कहनेवाले उनके अनुयायी 'कविंदों' में प्रकृति का रूपविश्लेषण ढूँढ़ना ही व्यर्थ है। ऋतुवर्णन की पुरानी रीति उन्होंने निबाही है। उनके वर्णन में उद्दीपन भर के लिये फुटकर वस्तुएँ आई हैं; सो वे भी उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक आदि की भीड़ में छिपी हुई हैं। वसंत कहीं राजा होकर आया है, कहीं फौजदार, कहीं फकीर; कहीं कुछ, कहीं कुछ। किसी ने कुछ बढ़कर हाथ मारा तो शिशिर और ग्रीष्म-ऋतु में जो अपने शरीर की दशा देखी उसका वर्णन कर दिया, और उपचार का नुस्खा कह गए—

ग्रीषम की गजब धुकी है धूप धाम धाम,
गरमी झुकी है जाम जाम अति तापिनी।
भीजे खस बीजन डुलाए ना सुखात सेद,
गात ना सुहात, बात दावा सी डरापिनी।
ग्वाल कवि कहैं कोरे कुंभन में कूपन तें,
लै लै जलधार बार बार मुख थापिनी।
जब पियो तब पियो, अब पियो फेरि अब,
पीवत हू पीवत बुझै न प्यास पापिनी॥

गरमी के मौसम के लिये एक कवि जी राय देते हैं--

\+ + +

सीतल गुलाब जल भरि चहबच्चन में,
डारि कै कमलदल न्हाइबे को धँसिए।
कालिदास अंग अंग अगर-अतर-संग,
केसर, उसीर नीर घनसार घँसिए।
जेठ में गोविंदलाल चंदन के चहलन,
भरि भरि गोकुल के महलन बसिए।

मेरे कहने का अभिप्राय यह नहीं कि इन कवियों में कहीं प्रकृति का निरीक्षण मिलेगा ही नहीं। मिलेगा, पर थोड़ा और वह भी बहुत ढूँढ़ने पर कहीं एकाध जगह। जैसे—

बृष को तरनि तेज सहसौ किरन तपै,
ज्वालनि के जाल बिकराल बरसत है।
तचति धरनि, जग झुरत झुरनि, सीरी
छाँह को पकरि पंथी, पंछी बिरमत है।
'सेनापति' नेक दुपहरी ढरकत होत,
घमका विषम, जो न पात खरकत है।
मेरे जान, पौन सीरे ठौर को पकरि कोऊ,
घरी एक बैठि कहूँ घामै बितवत है॥

नंददास जी एक प्रसिद्ध कृष्णभक्त और कवि थे। पर व्रजभूमि की महिमा का बखान करते समय दृश्य अंकित करने के बखेड़े में वे भी नहीं पड़े। वहाँ चिरवसंत रहता है, इतने ही में अपना मतलब सबको समझा दिया--

श्रीबृंदाबन, चिदघन कछु छबि बरनि न जाई,
कृष्ण ललित लीला के काज गहि रह्यो जड़ताई।
जहँ नग, खग, मृग, लता, कुंज बीरुध, तृन जेते,
नहिन काल, गुन, प्रभा सदा सोभित रहैं तेते।
सकल जंतु अविरुद्ध जहाँ, हरि मृग सँग चरहीं,
काम क्रोध मद लोभ रहित लीला अनुसरहीं।

---

१. घमका = हवा का गिरना या ठहर जाना।

सब दिन रहत वसंत कृष्ण अवलोकनि लोभा,
त्रिभुवन कानन जा बिभूति करि सोभित सोभा।
या बन को वर बानिक या बन ही बनि आवै,
सेस, महेस, सुरेस, गनेस न पारहिं पावै।

भारतेंदु हरिश्चंद्र के समय से हमारी भाषा नए मार्ग पर आ खड़ी हुई, पर दृश्यवर्णन में कोई संस्कार नहीं हुआ। वाल्मीकि, कालिदास आदि प्राचीन कवियों की प्रणाली का अध्ययन करके सुधार का यत्न नहीं किया गया। भारतेंदु जी का जीवन एकदम नागरिक था। मानवी प्रकृति में ही उनकी तल्लीनता अधिक पाई जाती है, बाह्य प्रकृति के साथ उनके हृदय का वैसा सामंजस्य नहीं पाया जाता। 'सत्यहरिश्चंद्र' में गंगा का और 'चंद्रावली' में यमुना का वर्णन अच्छा कहा जाता है। पर ये दोनों वर्णन भी पिछले खेवे के कवियों की परंपरा के अनुसार ही हैं। इनमें भी एक एक साथ कई वस्तुओं और व्यापारों की सूक्ष्म संबंधयोजना नहीं है, केवल वस्तुओं और व्यापारों के पृथक् पृथक् कथन के साथ उपमा, उत्प्रेक्षा आदि का प्राचुर्य है। दोनों के कुछ नमूने नीचे दिए जाते हैं--

(क)

नव उज्जल जल धार हार हीरक सी सोहति,
बिच बिच छहरित बूँद मध्य मुक्ता मनि पोहति।
लोल लहर लहि पवन एक पै इक इमि आवत,
जिमि नरगन मन बिबिध मनोरथ करत, विटावत।
कहूँ बँधे नवघाट उच्च गिरिवर सम सोहत,
कहुँ छतरी, कहुँ मढ़ी बढ़ी मन मोहत जोहत।
धवल धाम चहुँ ओर फरहरत धुजा पताका,
घहरत घंटा धुनि धमकत धौंसा करि साका।
कहुँ सुंदरी नहाति, नीर कर जुगल उछारत,
जुग अंबुज मिलि मुक्तगुच्छ मनु सुच्छ निकारत।
धोवति सुंदरि बदन करन अति ही छबि पावत,
बारिधि नाते ससि कलंक मनु कमल मिटावत।

(ख)

तरनि तनुजा तट तमाल तरुवर बहु छाए,
झुके कूल सों जल परसन हित मनहुँ सुहाए।

किधौं मुकुर में लखत उझकि सब निज निज सोभा,
कै प्रनवत जल जानि परम पावन फल लोभा।
मनु आतप वारन तीर को सिमिटि सबै छाए रहत,
कै हरि सेवा हित नै रहे, निरखि नैन मन सुख लहत।
कहूँ तीर पर अमल कमल सोभित बहु भाँतिन,
कहुँ सैवालन मध्य कुमुदिनी लगि रहि पाँतिन।
मनु दृग धारि अनेक जमुन निरखति ब्रज सोभा,
कै उमँगे प्रिय प्रिया प्रेम के अनगिन गोभा।
कै करिकै कर बहु पीय को टेरत निज ढिग सोहई।
कै पूजन को उपचार लै चलति मिलन मन मोहई।
कै प्रिय-पद-उपमान जानि यहि निज उर धारत;
कै मुख करि बहु भृंगन मिस अस्तुति उच्चारत।
कै ब्रज-तियगन-बदन-कमल की झलकति झाँईं;
कै ब्रज हरि-पद-परस-हेतु कमला बहु आईं।

देखिए, यमुना के वर्णन में 'सैवालन मध्य कुमुदिनी' में दो वस्तुओं की संबंधयोजना थी; पर आगे चलकर जो 'उत्प्रेक्षा' और 'संदेह' की भरमार हुई तो उसमें अलग अलग कुमुद और कमल ही रह गए और वे अलंकारों के बोझ के नीचे दबे हुए।

मैं समझता हूँ, अब यह दिखाने के लिये और अधिक प्रयास की आवश्यकता नहीं है कि वन, पर्वत, नदी, निर्झर आदि प्राकृतिक दृश्य हमारे राग या रतिभाव के स्वतंत्र आलंबन हैं, उनमें सहृदयों के लिये सहज आकर्षण वर्तमान है। इन दृश्यों के अंतर्गत जो वस्तुएँ और व्यापार होंगे उनमें जीवन के मूलस्वरूप और मूलपरिस्थिति का आभास पाकर हमारी वृत्तियाँ तल्लीन होती हैं। जो व्यापार केवल मनुष्य की अधिक समुन्नत बुद्धि के परिणाम होंगे, जो उसके आदिम जीवन से बहुत इधर के होंगे, उनमें प्राकृतिक या पुरातन व्यापारों की सी तल्लीन करने की शक्ति न होगी। जैसे, 'सीतल गुलाबजल भरि चहबच्चन में' बैठे हुए कविजी की अपेक्षा तलैया के कीचड़ में बैठकर जीभ निकाल निकाल हाँफते हुए कुत्ते का अधिक प्राकृतिक व्यापार कहा जायगा। इसी प्रकार शिशिर में दुशाला ओढ़े 'गुलगुली गिलमें, गलीचा' बिछाकर बैठे हुए स्वांग से धूप में खपरैल पर बैठी बदन चाटती हुई बिल्ली में अधिक प्राकृतिक भाव है। पुतलीघर में एंजिन चलाते हुए देशी साहब की अपेक्षा खेत में हल चलाते हुए किसान में अधिक स्वाभाविक आकर्षण है। विश्वास न हो तो भवभूति और कालिदास से पूछ लीजिए।

जब कि प्राकृतिक दृश्य हमारे भावों के आलंबन हैं तब इस शंका के लिये कोई स्थान ही नहीं रहा कि प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में कौन सा रस है? जो जो पदार्थ हमारे किसी न किसी भाव के विषय हो सकते हैं उन सबका वर्णन रस के अंतर्गत है; क्योंकि 'भाव' का ग्रहण भी रस के समान ही होता है। यदि रतिभाव के रसदशा तक पहुँचने की योग्यता 'दांपत्य रति' में ही मानिए तो पूर्ण भाव के रूप में भी दृश्यों का वर्णन कवियों की रचनाओं में बर बर मिलता है। जैसे काव्य के किसी पात्र का यह कहना कि 'जब मैं इस पुराने आम के पेड़ को देखता हूँ तब इस बात का स्मरण हो आता है कि यह वही है जिसके नीचे मैं लड़कपन में बैठा करता था। और सारा शरीर पुलकित हो जाता है, मन एक अपूर्व भाव में मग्न हो जाता है।' विभाव, अनुभाव और संचारी से पुष्ट भावव्यंजना का उदाहरण होगा।

पहले कहा जा चुका है कि जो वस्तु मनुष्य के भावों का विषय वा आलंबन होती है उसका शब्दचित्र यदि किसी कवि ने खींच दिया तो वह एक प्रकार से अपना काम कर चुका। उसके लिये यह अनिवार्य नहीं कि वह 'आश्रय' की भी कल्पना करके उसे उस भाव का अनुभव करता हुआ, हर्ष से नाचता हुआ या विषाद से रोता हुआ, दिखावे। मैं आलंबनमात्र के विशद वर्णन को श्रोता में रसानुभव (भावानुभव सही) उत्पन्न करने में पूर्ण समर्थ मानता हूँ। वह बात नहीं है कि जब तक कोई दूसरा किसी भाव का अनुभव करता हुआ और उसे शब्द और चेष्टा द्वारा प्रकाशित करता हुआ न दिखाया जाय तब तक रसानुभव हो हीं नहीं सकता। यदि ऐसा होता तो हिंदी में 'नायिकाभेद' और 'नखशिख' के जो सैकड़ों ग्रंथ बने हैं, उन्हें कोई पढ़ता ही नहीं। नायिकाभेद में केवल श्रृंगाररस के आलंबन का वर्णन होता है, और 'नखशिख' के किसी पद्य में उस आलंबन के भी किसी एक अंगमात्र का। पर ऐसे वर्णनों से रसिक लोग बराबर आनंद प्राप्त करते हैं। इसी प्रकार प्राकृतिक दृश्यवर्णन मात्र को, चाहे कवि अपने हर्ष आदि का कुछ भी वर्णन न करे, हम काव्य कह सकते हैं। हिमालय वर्णन को यदि हम कुमारसंभव से निकालकर अलग कर लें तो वह एक उत्तम काव्य कहला सकता है। मेघदूत में—विशेषकर पूर्वमेघ में—प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन ही प्रधान है। यक्ष की कथा निकाल देने पर भी उसका काव्यत्व नष्ट नहीं हो सकता।

ऊपर 'नखशिख' की बात आ गई है, इसलिये मनुष्य के रूपवर्णन के संबंध में भी चार बातें कह देना अप्रासंगिक न होगा। कारण दृश्यचित्रण के अंतर्गत वह भी आता है। 'नखशिख' में केवल नायिका के रूप का वर्णन होता है। पर उसमें भी रूपचित्रण का कोई प्रयास हम नहीं पाते, केवल विलक्षण

उत्प्रेक्षाओं और उपमानों की भरमार पाते हैं। इन उपमानों के योग द्वारा अंगों की सौंदर्यभावना से उत्पन्न सुखानुभूति में अवश्य वृद्धि होती है, पर रूप नहीं निर्दिष्ट होता। काव्य में मुख, नेत्र और अधर आदि के साथ चंद्र, कमल और विद्रुम आदि के लाने का प्रमुख उद्देश्य वर्ण, आकृति आदि का ज्ञान कराना नहीं बल्कि कल्पना में साथ साथ इन्हें भी रखकर सौंदर्यगत आनंद के अनुभव को तीव्र करना है। काव्य की उपमा का उद्देश्य भावानुभूति को तीव्र करना है, नैयायिकों के 'गोसदृशो गवयः' के समान ज्ञान उत्पन्न कराना नहीं। इस दृष्टि से विचार करने पर कई एक प्रचलित उपमान बहुत खटकते हैं—जैसे, नायिका की कटि की सूक्ष्मता दिखाने के लिये सिंहिनी को सामने लाना, जाँघों की उपमा के लिये हाथी की सूँड़ की ओर इशारा करना। खैर, इसका विवेचन उपमा आदि अलंकारों पर विचार करते समय कभी किया जायगा। अब प्रस्तुत विषय की ओर आता हूँ।

मनुष्य की आकृति और मुद्रा के चित्रण के लिये भी काव्यक्षेत्र में पूरा मैदान पड़ा है। आकृतिचित्रण का अत्यंत उत्कर्ष वहाँ समझना चाहिए जहाँ दो व्यक्तियों के अलग अलग चित्रों में हम भेद कर सकें। जैसे, दो सुंदरियों की आँख, कान, नाक, भौं, कपोल, अधर, चिबुक इत्यादि सब अंगों को लेकर हमने वर्णन द्वारा दो अलग अलग चित्र खींचे। फिर दोनों वर्णनों को किसी और के हाथ में देकर हमने उन दोनों स्त्रियों को उसके सामने बुलाया। यदि वह बतला दे कि 'यह इसका वर्णन है और यह उसका' तो समझिए कि पूर्ण सफलता हुई। योरप के उपन्यासों में इस ओर बहुत कुछ प्रयत्न दिखाई पड़ता है, पर हमा यहाँ अभी इधर विशेष ध्यान नहीं दिया गया। मुद्रा चित्रित करने में गोस्वामी तुलसीदास जी अत्यंत कुशल दिखाई पड़ते हैं। मृग पर चलाने के लिये तीर खींचे हुए रामचंद्र जी को देखिए—

"जटा मुकुट सिर, सारस नयननि सौंहें तकत सुभौंह सिकोरे।"

इसी प्रकार राम के आगमन की प्रतीक्षा में शबरी—

छन भवन छन बाहर बिलोकति पंथ भ्रू पर पानि कै।"

पूर्वजनों की दीर्घ परंपरा द्वारा चली आती हुई जन्मगत वासना के अतिरिक्त जीवन में भी बहुत से संस्कार प्राप्त किए जाते हैं, जिनके कारण कुछ वस्तुओं के प्रति विशेष भाव अंतःकरण में प्रतिष्ठित हो जाते हैं। बचपन से अपने घर में या बाहर हम जिन दृश्यों को बराबर देखते आए, जिनकी चर्चा बराबर सुनते आए, उनके प्रति एक प्रकार का सुहृद्भाव मन में घर कर लेता है। हिंदुओं के बालक अपने घर में राम कृष्ण की कथाएँ और भजन सुनते

आते हैं, इससे राम कृष्ण के चरित्रों से संबंध रखनेवाले स्थानों को देखने की उत्कंठा उनमें बनी रहती है। गोस्वामी जी के इन शब्दों में यही उत्कंठा भरी है—

अब चित चेत चित्रकूटहि चलु,
भूमि बिलोकु राम-पद-अंकित, बन बिलोकु रघुबर-बिहार-थलु।

ऐसे स्थानों के प्रति संबंध की योजना के कारण हृदय में विशेष रूप से भावों का उदय होता है। कोई रामभक्त जब चित्रकूट पहुँचता है तब वह वहाँ के प्राकृतिक सौंदर्य पर ही मुग्ध नहीं होता, अपने इष्टदेव की मधुर भावना के योग से एक विशेष प्रकार के अनिर्वचनीय माधुर्य का भी अनुभव करता है। ऊबड़ खाबड़ पहाड़ी रास्तों में जब झाड़ियों के काँटे उसके शरीर में चुभते हैं तब उसमें सान्निध्य का यह मधुर भाव बिना उठे नहीं रह सकता कि वे झाड़ उन्हीं प्राचीन झाड़ों के वंशज हैं जो राम, लक्ष्मण और सीता को कभी चुभे होंगे। इस भावयोजना के कारण उन झाड़ों को वह और ही दृष्टि से देखने लगता है। यह दृष्टि औरों को नहीं प्राप्त हो सकती।

ऐसे संस्कार जीवन में हम बराबर प्राप्त करते जाते हैं। जो पढ़े लिखे नहीं हैं वे भी आल्हा आदि सुनकर कन्नौज, कालिंजर, महोबा, नयनागढ़ (चुनारगढ़) इत्यादि के प्रति एक विशेष 'भाव' संचित करते हैं। पढ़े लिखे लोग अनेक प्रकार के इतिहास, पुराण, जीवनचरित्र आदि पढ़कर उनमें वर्णित घटनाओं से संबंध रखनेवाले स्थानों के दर्शन की उत्कंठा प्राप्त करते हैं। इतिहास प्रसिद्ध स्थान उनके लिये तीर्थ से हो जाते हैं। प्राचीन इतिहास पढ़ते समय कल्पना का योग पूरा पूरा रहता है। जिन छोटे छोटे ब्योरों का वर्णन इतिहास नहीं करता उनका आरोप अज्ञात रूप से कल्पना करती चलती है। यदि इस प्रकार का थोड़ा बहुत चित्रण कल्पना अपनी ओर से न करती चले तो इतिहास आदि पढ़ने में जी ही न लगे। सिकंदर और पौरव का युद्ध पढ़ते समय पढ़नेवाले के मन में सिकंदर और उसके साथियों का यवन देश तथा पौरव के उष्णीष और किरीट कुंडल मन में आवेंगे। मतलब यह कि परिस्थिति आदि का कोई चित्र कल्पना में थोड़ा बहुत अवश्य रहेगा—जो भावुक होंगे उनमें अधिक रहेगा। प्राचीन समय का समाजचित्र हम 'मेघदूत', 'मालविकाग्निमित्र' आदि में ढूँढ़ते हैं, और उसकी थोड़ी बहुत झलक पाकर अपने को और अपने हृदय को भूलकर तल्लीन हो जाते हैं। एक दिन रात को मैं सारनाथ से लौटता हुआ काशी की कुंजगली में जा निकला। प्राचीन काल में पहुँची हुई कल्पना को लिए हुए उस सँकरी गली में जाकर मैं क्या देखता हूँ कि पीतल

की सुंदर दीवटों पर दीपक जल रहे हैं, दूकानों पर केवल धोती पहने और उत्तरीय डाले (गरमी के दिन थे) व्यापारी बैठे हुए हैं, दीवारों पर सिंदूर के कुछ देवताओं के नाम लिखे हुए हैं, पुरानी चाल के चौखूंटे द्वार और खिड़कियाँ हैं। मुझे ऐसा भान हुआ कि मैं प्राचीन उज्जयिनी की किसी वीथिका में आ निकला हूँ। इतने ही में थोड़ी दूर चलकर म्युनिसिपैलिटी की लालटेन दिखाई दी। बस, सारी भावना हवा हो गई।

इतिहास के अध्ययन से, प्राचीन आख्यानों के श्रवण से भूतकाल का जो दृश्य इस प्रकार कल्पना में बस जाता है वह वर्तमान दृश्यों को खंडित प्रतीत होने से बचाता है, वह उन्हें दीर्घ कालक्षेत्र के बीच चले आए हुए अतीत दृश्यों के मेल में दिखाता है, और हमारे 'भावों' को कालबद्ध न रखकर अधिक व्यापकत्व प्रदान करता है। हम केवल उन्हीं से राग द्वेष नहीं रखते जिनसे हम घिरे हुए हैं, वल्कि उनसे भी जो अब संसार में नहीं हैं, पहले कभी हो चुके हैं। पशुत्व और मनुष्यत्व में यही एक बड़ा भारी भेद है। मनुष्य उस कोटि की पहुँची हुई सत्ता है जो उस अल्प क्षण में ही आत्मप्रसार को बद्ध रखकर संतुष्ट नहीं हो सकती जिसे वर्तमान कहते हैं। यह अतीत के दीर्घ पटल को भेदकर अपनी अन्वीक्षण बुद्धि को ही नहीं, रागात्मिका वृत्ति को भी ले जाती है। हमारे 'भावों' के लिये भूतकाल का क्षेत्र अत्यंत पवित्र क्षेत्र है। वहाँ वे शरीर-यात्रा के स्थूल स्वार्थ से संश्लिष्ट होकर कलुषित नहीं होते—अपने विशुद्ध रूप में दिखाई पड़ते हैं। उक्त क्षेत्र में जिनके 'भावों' का व्यायाम के लिये संचरण होता रहता है उनके 'भावों' का वर्तमान विषयों के साथ उचित और उपयुक्त संबंध स्थापित हो जाता है। उनके घृणा, क्रोध आदि भाव भी बहुत कम अवसरों पर ऐसे होंगे कि कोई उन्हें बुरा कह सके।

मनुष्य अपने रति, क्रोध आदि भावों को या तो सर्वथा मार डाले, अथवा साधना के लिये उन्हें कभी कभी ऐसे क्षेत्र में ले जाया करे जहाँ स्वार्थ की पहुँच न हो, तब जाकर सच्ची आत्माभिव्यक्ति होगी। नए अर्थवादी 'पुराने गीतों' को छोड़ने को लाख कहा करें पर जो विशालहृदय हैं वे भूत को बिना आत्मभूत किए नहीं रह सकते। अतीत काल की वस्तुओं और व्यक्तियों के प्रति जो हमारा रागात्मक भाव होता है वह प्राप्तकाल की वस्तुओं और व्यक्तियों के प्रति हमारे भावों को तीव्र भी करता है और उनका ठीक ठीक अवस्थान भी करता है। वर्षा के आरंभ में जब हम बाहर मैदान में निकल पड़ते हैं, जहाँ जुते हुए खेतों की सोंधी महक आती है और किसानों की स्त्रियाँ टोकरी लिए इधर उधर दिखाई देती हैं, उस समय कालिदास की लेखनी से अंकित इस दृश्य के भाव से—

त्वय्यायत्तं कृषिफलमिति भ्रूविकारानभिज्ञैः
प्रीतिस्निग्धैर्जनपदवधूलोचनैः पीयमानः ।
सद्यः सीरोत्कषणसुरभिक्षेत्रमारुह्य मालं
किञ्चित्पश्चाद् व्रज लघुगतिर्भूय एवोत्तरेण ।।

हमारा भाव और भी तीव्र हो जाता है—हमें वह दृश्य और भी मनोहर लगने लगता है ।

जिन वस्तुओं और व्यापारों के प्रति हमारे प्राचीन पूर्वज अपने 'भाव' अंकित कर गए हैं उनके सामने अपने को पाकर मानों हम उन पूर्वपुरुषों के निकट जा पहुँचते हैं, और उसी प्रकार के भावों का अनुभव कर उनके हृदय से अपना हृदय मिलाते हुए उनके सगे बन जाते हैं। वर्तमान सभ्यता ने जहाँ अपना दखल नहीं जमाया है उन जंगलों, पहाड़ों, गाँवों और मैदानों में हम अपने को वाल्मीकि, कालिदास या भवभूति के समय में खड़ा कल्पित कर सकते हैं, कोई बाधक दृश्य सामने नहीं आता । पर्वतों की दरी कंदराओं में, प्रभात के प्रफुल्ल पद्मजाल में, छिटकी चाँदनी में, खिली कुमुदिनी में हमारी आँखें कालिदास, भवभूति आदि की आँखों से जा मिलती हैं । पलाश, इंगुदी, अंकोट के वनों में अब भी खड़े हैं, सरोवरों में कमल अब भी खिलते हैं, तालाबों में कुमुदिनी अब भी चाँदनी के साथ हँसती है, वानीर शाखाएँ अब भी झुककर तीर का नीर चूमती हैं, पर हमारी आँखें उनकी ओर भूलकर भी नहीं जातीं, हमारे हृदय से मानों उनका कोई लगाव ही नहीं रह गया। अग्निमित्र, विक्रमादित्य आदि को अब हम नहीं देख सकते। उनकी आकृति वहन करनेवाला आलोक अब न जाने किस लोक में पहुँचा होगा; पर ऐसी वस्तुएँ अब भी हम देख सकते हैं जिन्हें उन्होंने भी देखा होगा। सिप्रा के किनारे दूर तक फैले हुए प्राचीन उज्जयिनी के ढूहों पर सूर्यास्त के समय खड़े हो जाइए, इधर उधर उठी हुई पहाड़ियाँ कह रही हैं कि महाकाल के दर्शन को जाते हुए कालिदास जी हमें देर तक देखा करते थे; उस समय 'सिप्रावात' उनके उत्तरीय को फहराता था[1] । काली शिलाओं पर से बहती हुई वेत्रवती की स्वच्छ धारा के तट पर विदिशा के खँड़हरों में वे ईंट पत्थर अब भी पड़े हुए हैं जिनपर अंगरागलिप्त शरीर और सुगंधधूम से बसे केशकलापवाली रमणियों के हाथ पड़ें होंगे[2] ।

बिजली से जगमगाते हुए नए अँगरेजी ढंग के शहरों में, धुआँ उगलती मिलों

---

१. मेघदूत, पूर्वमेघ, ३२ । २. वही, २६ ।

और ह्वाइट वे लेडला की दूकान के सामने, हम कालिदास आदि से अपने को बहुत दूर पाते हैं। पर प्रकृति के विस्तृत क्षेत्र में हमारा उनका भेदभाव मिट जाता है, हम सामान्य परिस्थिति के साक्षात्कार द्वारा चिरकालव्यापी शुद्ध 'मनुष्यत्व' का अनुभव करते हैं, किसी विशेष-काल-बद्ध मनुष्यत्व का नहीं।

यहाँ पर कहा जा सकता है कि विशेष-काल-बद्ध मनुष्यत्व न सही, पर देशबद्ध मनुष्यत्व तो यह अवश्य है? हाँ, है। इसी देशबद्ध मनुष्यत्व के अनुभव से सच्ची देशभक्ति या देशप्रेम की स्थापना होती है। जो हृदय संसार की जातियों के बीच अपनी जाति की स्वतंत्र सत्ता का अनुभव नहीं कर सकता वह देशप्रेम का दावा नहीं कर सकता। इस स्वतंत्र सत्ता से अभिप्राय स्वरूप की स्वतंत्र सत्ता है; केवल अन्न धन संचित करने और अधिकार भोगने की स्वतंत्रता से नहीं। अपने स्वरूप को भूलकर यदि भारतवासियों ने संसार में सुख समृद्धि प्राप्त की तो क्या? क्योंकि उन्होंने उदात्त वृत्तियों को उत्तेजित करनेवाली बँधी बधाई परंपरा से अपना संबंध तोड़ लिया, नई उभरी हुई इतिहासशून्य जंगली जातियों में अपना नाम लिखाया। फिलीपाइन द्वीपवासियों से उनकी मर्यादा कुछ अधिक नहीं रह गई।

देशप्रेम है क्या? प्रेम ही तो है। इस प्रेम का आलंबन क्या है? सारा देश अर्थात् मनुष्य, पशु, पक्षी, नदी, नाले, वन, पर्वत सहित सारी भूमि। प्रेम किस प्रकार का है। यह साहचर्यगत प्रेम है। जिनके बीच हम रहते हैं, जिन्हें बराबर आँखों से देखते हैं, जिनकी बातें बराबर सुनते रहते हैं, जिनका हमारा हर घड़ी का साथ रहता है; सारांश यह है कि जिनके सान्निध्य का हमें अभ्यास पड़ जाता है, उनके प्रति लोभ या राग हो जाता है। देशप्रेम यदि वास्तव में अंतःकरण का कोई भाव है तो यही हो सकता है। यदि यह नहीं है तो वह कोरी बकवाद या किसी और भाव के संकेत के लिये गढ़ा हुआ शब्द है। यदि किसी को अपने देश से सचमुच प्रेम है तो उसे अपने देश के मनुष्य, पशु, पक्षी, लता, गुल्म, पेड़, पत्ते, वन, पर्वत, नदी, निर्झर आदि सबसे प्रेम होगा, वह सबको चाहभरी दृष्टि से देखेगा, वह सबकी सुध करके विदेश में आँसू बहावेगा। जो यह भी नहीं जानते कि कोयल किस चिड़िया का नाम है, जो यह भी नहीं सुनते कि चातक कहाँ चिल्लाता है, जो यह भी आँख भर नहीं देखते कि आम प्रणय-सौरभ-पूर्ण मंजरियों से कैसे लदे हुए हैं, जो यह भी नहीं झाँकते कि किसानों के झोपड़ों के भीतर क्या हो रहा है, वे यदि दस बने ठने मित्रों के बीच प्रत्येक भारतवासी की औसत आमदनी का परता बताकर देशप्रेम का दावा करें तो उनसे पूछना चाहिए कि 'भाइयो! बिना रूप-

परिचय का यह प्रेम कैसा ?' जिनके दुःख सुख के तुम कभी साथी नहीं हुए उन्हें तुम सुखी देखना चाहते हो, यह कैसे समझें ? उनसे कोसों दूर बैठे बैठे, पड़े पड़े या खड़े खड़े तुम विलायती बोली में 'अर्थशास्त्र' की दुहाई दिया करो; पर प्रेम का नाम उसके साथ न घसीटो। प्रेम हिसाब किताब नहीं है। हिसाब किताव करनेवाले भाड़े पर मिल सकते हैं, पर प्रेम करनेवाले नहीं। एक अमेरिकन फारसवालों को उनके देश का सारा हिसाब किताव समझाकर चला गया।

हिसाब किताब से देश की दशा का ज्ञान मात्र हो सकता है। हितचिंतन और हितसाधन की प्रवृत्ति कोरे ज्ञान से भिन्न है। वह मन के वेग या 'भाव' पर अवलंबित है, उसका संबंध लोभ या प्रेम से है; जिसके बिना अन्य पक्ष में आवश्यक त्याग का उत्साह हो नहीं सकता। जिसे ब्रज की भूमि से प्रेम होगा वह इस प्रकार कहेगा—

नैनन सों 'रसखान' जबै ब्रज के बन, बाग, तड़ाग, निहारौं;
कोटिक वे कलधौत के धाम करील के कुंजन ऊपर वारौं।

रसखान तो किसी की 'लकुटी अरु कामरिया' पर तीनों पुरों का राज-सिंहासन तक त्यागने को तैयार थे; पर देशप्रेम की दुहाई देनेवालों में से कितने अपने किसी थके माँदे भाई के फटे पुराने कपड़ों पर रीझकर—या कम से कम न खीझकर—बिना मन मैला किए कमरे का फर्श भी मैला होने देंगे ? मोटे आद-मियो ! तुम जरा सा दुबले हो जाते—अपने अंदेशे से ही सही—तो न जाने कितनी ठठरियों पर मांस चढ़ जाता !

पशु और बालक भी जिनके साथ अधिक रहते हैं उनसे परच जाते हैं। यह परचना परिचय ही है। परिचय प्रेम का प्रवर्तक है। बिना परिचय के प्रेम नहीं हो सकता। यदि देशप्रेम के लिये हृदय में जगह करनी है तो देश के स्वरूप से परिचित और अभ्यस्त हो जाइए। बाहर निकलिए तो आँख खोलकर देखिए कि खेत कैसे लहलहा रहे हैं, नाले झाड़ियों के बीच कैसे बह रहे हैं, टेसू के फूलों से वनस्थली कैसी लाल हो रही है, कछारों में चौपायों के झुंड इधर उधर चरते हैं, चरवाहे तान लड़ा रहे हैं, अमराइयों के बीच गाँव झाँक रहे हैं; उनमें घुसिए, देखिए तो क्या हो रहा है। जो मिलें उनसे दो दो बातें कीजिए, उनके साथ किसी पेड़ की छाया के नीचे घड़ी आध घड़ी बैठ जाइए और समझिए कि ये सब हमारे देश के हैं। इस प्रकार जब देश का रूप आपकी आँखों में समा जायगा, आप उसके अंग प्रत्यंग से परिचित हो जायँगे, तब आपके अंतःकरण में इस इच्छा का सचमुच

उदय होगा कि वह हमसे कभी न छूटे, वह सदा हरा भरा और फला फूला रहे, उसके धनधान्य की वृद्धि हो, उसके सब प्राणी सुखी रहें।

पर आजकल इस प्रकार का परिचय बाबुओं की लज्जा का एक विषय हो रहा है। वे देश के स्वरूप से अनजान रहने या बनने में अपनी बड़ी शान समझते हैं। मैं अपने एक लखनवी दोस्त के साथ साँची का स्तूप देखने गया। यह स्तूप एक बहुत सुंदर छोटी सी पहाड़ी के ऊपर है। नीचे छोटा मोटा जंगल है, जिसमें महुए के पेड़ भी बहुत से हैं। संयोग से उन दिनों वहाँ पुरातत्व विभाग का कैंप पड़ा हुआ था। रात हो जाने से उस दिन हम लोग स्तूप नहीं देख सके, सवेरे देखने का विचार करके नीचे उतर रहे थे। वसंत का समय था। महुए चारों ओर टपक रहे थे। मेरे मुँह से निकला—'महुओं की कैसी महक आ रही है।' इसपर लखनवी महाशय ने चट मुझे रोककर कहा—'यहाँ महुए सहुए का नाम न लीजिए, लोग देहाती समझेंगे।' मैं चुप हो रहा; समझ गया कि महुए का नाम जानने से बाबूपन में बड़ा भारी बट्टा लगता है। पीछे ध्यान आया कि यह वही लखनऊ है जहाँ कभी यह पूछनेवाले भी थे कि गेहूँ का पेड़ आम के पेड़ से छोटा होता है या बड़ा।

हिंदूपन की अंतिम झलक दिखानेवाले थानेश्वर, कन्नौज, दिल्ली, पानीपत आदि स्थान उनके गंभीर भावों के आलंबन हैं जिनमें ऐतिहासिक भावुकता है, जो देश के पुराने स्वरूप से परिचित हैं, उनके लिये इन स्थानों के नाम ही उद्दीपन स्वरूप हैं। इन्हें सुनते ही उनके हृदय में कैसे कैसे भाव जाग्रत होते हैं वे नहीं कह सकते। भारतेंदु का इतना ही कहना उनके लिये बहुत है कि—

हाय पंचनद! हा पानीपत!
अजहुँ रहे तुम धरनि बिराजत?
हाय चितौर! निलज तू भारी,
अजहुँ खरो भारतहिं मँझारी।

पानीपत, चित्तौर, कन्नौज आदि का नाम सुनते ही भारत का प्राचीन हिंदू दृश्य आँखों के सामने फिर जाता है। उनके साथ गंभीर भावों का संबंध लगा हुआ है। ऐसे एक एक नाम हमारे लिये काव्य के टुकड़े हैं। वे रसात्मक वाक्य नहीं, तो रसात्मक शब्द अवश्य हैं।

अब तक जो कुछ कहा गया उससे यह बात स्पष्ट हो गई होगी कि काव्य में 'आलंबन' ही मुख्य है। यदि कवि ने ऐसी वस्तुओं और व्यापारों को अपने शब्द-चित्र द्वारा सामने उपस्थित कर दिया जिनसे श्रोता या पाठक के भाव जाग्रत

होते हैं, तो वह एक प्रकार से अपना काम कर चुका। संसार की प्रत्येक भाषा में इस प्रकार के काव्य वर्तमान हैं जिनमें भावों को प्रदर्शित करनेवाले पात्र अर्थात् 'आश्रय' की योजना नहीं की गई है—केवल ऐसी वस्तुएँ और व्यापार सामने रख दिए गए हैं जिनसे श्रोता या पाठक ही भाव का अनुभव करते हैं। यदि किसी कवि ने किसी दृश्य का पूर्ण चित्रण करके रख दिया तो क्या वह इसी-लिये काव्य न कहलायेगा कि उसके वर्णन के भीतर कोई पात्र उस दृश्य से प्राप्त आनंद या शोक को अपने शब्द और चेष्टा द्वारा प्रकट करनेवाला नहीं है? कुमारसंभव के आरंभ के उतने श्लोकों को जिनमें हिमालय का वर्णन है, क्या काव्य से खारिज समझें? मेघदूत में जो आम्रकूट, विंध्य, रेवा आदि के वर्णन हैं उन सब में क्या यक्ष की विरहव्यथा ही व्यंग्य है?

विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी की गिनती गिनाकर किसी प्रकार 'रस' की शर्त पूरी करना ही जब से कविजन अपना परम पुरुषार्थ मानने लगे तब से यह बात कुछ भूल सी चली कि कवियों का मुख्य कार्य ऐसे विषयों को सामने रखना है जो श्रोता के विविध भावों के आलंबन हो सकें। सच पूछिए तो काव्य में अंकित सारे दृश्य श्रोता के भिन्न भिन्न भावों के आलंबन स्वरूप होते हैं। किसी पात्र को रति, हास, शोक, क्रोध आदि प्रकट करता हुआ दिखाने में ही रसपरिपाक मानना और यह समझना कि श्रोता को पूरी रसानुभूति हो गई, बुरा हुआ। श्रोता या पाठक के भी हृदय होता है। वह जो किसी काव्य को पढ़ता या सुनता है सो केवल दूसरों का हँसना, रोना, क्रोध करना आदि देखने के लिये ही नहीं, बल्कि ऐसे विषयों को सामने लाने के लिये जो स्वयं उसे हँसाने, रुलाने, क्रुद्ध करने, आकृष्ट करने, लीन करने का गुण रखते हों। राजा हरिश्चंद्र को श्मशान में रानी शैव्या से कफन माँगते हुए, राम जानकी को वनगमन के लिये निकलते हुए पढ़कर ही लोग क्या करुणार्द्र नहीं हो जाते? उनकी करुणा क्या इस बात की अपेक्षा करती है कि कोई पात्र उन दृश्यों पर शोक या दुःख, शब्दों और चेष्टा द्वारा, प्रकट करे? तुलसी-दास जी के इस सवैये में—

> कागर कीर ज्यों भूषन चीर सरीर लस्यो तजि नीर ज्यों काई।
> मातु, पिता, प्रिय लोग सबै सनमानि सुभाय सनेह सगाई।
> संग सुभामिनि भाइ भलो, दिन द्वै जनु औध हुते पहुनाई।
> राजिवलोचन राम चले तजि बाप को राज बटाऊ की नाई॥

पाठक को करुण रस में मग्न करने की पूरी सामग्री मौजूद है। परिस्थिति के सहित राम हमारी करुणा के आलंबन हैं, चाहे किसी पात्र की करुणा के आलंबन हों या न हों।

काव्य में रहस्यवाद

(यह निबंध केवल इस उद्देश्य से लिखा गया कि 'रहस्यवाद' या 'छायावाद' की कविता के संबंध में भ्रांतिवश या जानबूझ कर जो अनेक प्रकार की बे-सिर पैर की बातों का प्रचार किया जाता है, वह बंद हो। कोई कहता है—'यही वर्तमान युग की कविता है', कोई कहता है—'इसमें आजकल की आकांक्षाएँ भरी रहती हैं' और कोई समझता है कि 'बस, यही कविता का रूप है।' किसी सभ्य जाति के साहित्यक्षेत्र में ऐसे प्रवादों का फैलना शोभा नहीं देता।

मैं 'रहस्यवाद' का विरोधी नहीं। मैं इसे भी कविता की एक शाखा-विशेष मानता हूँ। पर जो इसे काव्य का सामान्य स्वरूप समझते हैं उनके अज्ञान का निवारण मैं बहुत ही आवश्यक समझता हूँ।)

'कविता क्या है ?' शीर्षक निबंध[1] में हम कह चुके हैं कि कविता मनुष्य के हृदय को व्यक्तिगत संबंध के संकुचित मंडल से ऊपर उठाकर लोकसामान्य भाव-भूमि पर ले जाती है, जहाँ जगत् के नाना रूपों और व्यापारों के साथ उसके प्रकृत संबंध का सौंदर्य दिखाई पड़ता है। इस सौंदर्य के अभ्यास से हमारे मनोविकारों का परिष्कार और जगत् के साथ हमारे रागात्मक संबंध की रक्षा और निर्वाह होता है। जिस प्रकार जगत् अनेकरूपात्मक है उसी प्रकार हमारा हृदय भी अनेक भावात्मक है। इन अनेक भावों का व्यायाम और परिष्कार तभी हो सकता है जबकि उन सबका प्रकृत सामंजस्य जगत् के भिन्न भिन्न रूपों और व्यापारों के साथ हो जाय। जब तक यह सामंजस्य पूरा पूरा न होगा तब तक यह नहीं कहा जा सकता है कि कोई पूरी तरह जी रहा है। उसकी सजीवता की मात्रा अधूरी और प्रसार संकुचित समझा जायगा। अतः काव्य का काम मनुष्य के सब भावों और सब मनोविकारों के लिये प्रकृति के अपार क्षेत्र में आलंबन या विषय चुनकर रखना है। इस प्रकार उसका संबंध जगत् और जीवन की अनेकरूपता के साथ स्वतः सिद्ध है।

काव्यदृष्टि से हम जब जगत् को देखते हैं तभी जीवन का स्वरूप और सौंदर्य प्रत्यक्ष होता है। जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्य मात्र के आलंबनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ व्यक्तिजीवन का लोक-जीवन में लय हो जाता है वही भाव की पवित्र भूमि है। वहीं विश्वहृदय का आभास मिलता है। जहाँ जगत् के साथ हृदय का पूर्ण सामजस्य घटित हो जाता है वहाँ प्रवृत्ति और निवृत्ति भी स्वतः मंगलोन्मुखो हो जाती है। जो नरक,

---

१. देखिए, चिंतामणि, पहला भाग, पृष्ठ १६२।

के, परजन्म के अथवा राजदंड के भय से ही पाप या अपराध नहीं करते, तथा जो स्वर्ग के या परजन्म के सुख के लोभ से ही कोई शुभ कार्य करते है, उनमें हृदय के विकास का अभाव और जीवन के सौंदर्य की अनुभूति की कमी समझनी चाहिए ।

जीवन का सौंदर्य वैचित्र्यपूर्ण है । उसके भीतर किसी एक ही भाव का विधान नहीं है । उसमें एक ओर प्रेम, हास, उत्साह और आश्चर्य आदि हैं, दूसरी ओर क्रोध, शोक, घृणा और भय आदि–एक ओर आलिंगन, मधुरालाप, रक्षा, सुख शांति आदि हैं, दूसरी ओर गर्जन, तर्जन, तिरस्कार और ध्वंस । इन दो पक्षों के बिना क्रियात्मक या गत्यात्मक (डायनैमिक) सौंदर्य का प्रकाश नहीं हो सकता । जहाँ इन दोनों पक्षों में साध्य-साधक-संबंध रहता है, जहाँ इनमें सामंजस्य दिखाई पड़ता है, वहाँ की उग्रता और प्रचंडता में भी सौंदर्य का दर्शन होता है । कहने की आवश्यकता नहीं कि यह सौंदर्य भी मंगल का ही पर्याय है । जो लोग केवल शांत और निष्क्रिय (स्टैटिक) सौंदर्य के अलौकिक स्वप्न में ही कविता समझते हैं वे कविता को जीवनक्षेत्र से बाहर खदेड़ना चाहते हैं ।

योरप का वर्तमान लोकादर्शवाद (ह्यूमैनिटेरियन आइडियलिज्म) मनुष्य की अंतःप्रकृति के एक समूचे पक्ष के सर्वथा निराकरण में––केवल प्रेम और भ्रातृभाव की भीतरी शक्ति द्वारा क्रूरता, क्रोध, स्वार्थमद, हिंसावृत्ति आदि की चिरशांति में––काव्य का परम उत्कर्ष मानता है और उसी के भीतर सौंदर्य और मंगल को बद्ध देखता है । उसका कहना कुछ कुछ इस प्रकार है––

'सौंदर्य से, प्रेम से, मंगल से, पाप को एक दम समूल नष्ट कर देना ही हमारी आध्यात्मिक प्रकृति की एकमात्र आकांक्षा है । . . . . उच्च साहित्य स्वभावनिःसृत अश्रुजल से कलंकमोचन करते हैं और स्वाभाविक आनंद से पुण्य का स्वागत करते हैं ।'

यह परम भक्त ईसाई टाल्सटाय के साहित्यिक उपदेशों की बंग प्रतिध्वनि है ।[1] थोड़े शब्दों में इसका खुलासा यह है कि संसार में क्रूरता, हिंसा, अत्याचार, स्वार्थमद आदि हैं तो अत्याचारी को विवेकी, क्रूर को सदय, पापी को पुण्यात्मा, अनिष्टकारी को प्रेमी बनाने के अविचल प्रयत्न-प्रदर्शन में ही साहित्य की उच्चता है अर्थात् शुभ और सात्त्विक भावों को अशुभ और तामस भावों पर चढ़ाई और विजय

---

१. श्री रवींद्रनाथ ठाकुर––प्राचीन साहित्य ।

ऊँचे साहित्य का विधान है। क्रूरता पर क्रोध, अत्याचारियों का ध्वंस, पापियों को जगत् के मार्ग से हटाना, मध्यम काव्य का विधान है। वर्णव्यवस्था से शब्द लें तो एक ब्राह्मण काव्य है, दूसरा क्षत्रिय काव्य।

इन आदर्शवादियों का कहना है कि आदर्श को सदा सामान्य जीवनभूमि से ऊँचे रखना चाहिए। ठीक है। जितने आदर्श होते हैं सब सामान्य भूमि से ऊपर उठे हुए होते हैं। पर यह कहना कि उपर्युक्त आदर्श के भीतर ही सौंदर्य और मंगल की अभिव्यक्ति होती है, काव्य की उच्चता केवल वहीं मिलती है, मंगल, सौंदर्य तथा काव्य की उच्चता के क्षेत्र को बहुत संकुचित करना है। कोई क्रूर अत्याचारी किसी दीन को निरंतर पीड़ा पहुँचाता चला जाता है। और वह पीड़ित व्यक्ति बराबर प्रेम प्रदर्शित करता और उस अत्याचारी का उपकार साधता चला जाता है, यहाँ तक कि अंत में उस अत्याचारी की वृत्ति कोमल हो जाती है, वह पश्चात्ताप करता है, और सुधर जाता है। यह एक ऊँचा आदर्श है, इसमें संदेह नहीं। पर इस आदर्श में केवल दो पक्ष हैं-- अत्याचारी और पीड़ित। उस क्रूरता और पीड़ा को देखनेवाले तीसरे व्यक्ति की मनोवृत्ति का मंगलमय सौंदर्य कहाँ है, इसका अनुसंधान नहीं है। विचारने की बात है कि दूसरों की निरंतर बढ़ती हुई पीड़ा को देख देख अत्याचारियों की शुश्रूषा और उनके साथ प्रेम का व्यवहार करते चले जाने में अधिक सौंदर्य का विकास है कि करुणा से आर्द्र और फिर रोष से प्रज्वलित होकर पीड़ितों और अत्याचारियों के बीच उत्साहपूर्वक खड़े होने तथा अपने ऊपर अत्याचार पीड़ा सहने और प्राण देने के लिये तत्पर होने में। हम तो करुणा और क्रोध के इसी सामंजस्य में मनुष्य के कर्मसौंदर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति और काव्य की चरम सफलता मानते हैं।

मनुष्य की अंतःप्रकृति के एक पक्ष के सर्वथा अभाव को चरम साध्य रखकर निवृत्ति के आदर्श स्वप्न में लीन करने में ही काव्य की उच्चता हम नहीं मान सकते। यह स्वप्न सुंदर अवश्य है, पर जागरण इससे कम सुंदर नहीं। स्वप्न और जागरण दोनों काव्य के पक्ष हैं। इन दोनों पक्षों का सामंजस्य काव्य का चरम उत्कर्ष है। काव्य में हम 'वादों' का बाहर से आना ठीक नहीं समझते। पर यदि 'वाद' शब्द के बिना किसी पक्ष की पह-चान न हो सकती हो तो हमें कहना पड़ेगा कि हमारा पक्ष है 'अभिव्यक्तिवाद' और 'सामंजस्यवाद'।

आदर्श व्यक्ति सिद्ध हो सकता है पर आदर्श लोक साध्य ही रहा है और रहेगा। जिस दिन यह सिद्ध हो जायगा उस दिन यह लोक कर्मलोक न रहेगा।

फिर इसके रहने की भी जरूरत रहेगी या नहीं, नहीं कह सकते। प्रयत्न ही जीवन की शोभा है; जीवन का सौंदर्य है—केवल अपना पेट भरने या आनंद से तृप्त होने का प्रयत्न नहीं; लोक में उपस्थित बाधा, क्लेश, विषमता आदि से भिड़ने का प्रयत्न। अँगरेज कवि ब्राउनिंग ने जीवन के इस प्रयत्नसौंदर्य की ओर इस प्रकार संकेत किया है—

'यदि मनुष्य केवल आनंद से तृप्त होने के लिये ही, ढूँढ़ने, पाने और आनंद लेने के लिये ही, बना है तब तो जीवन का इतना गर्व—उसके महत्व की इतनी चर्चा—व्यर्थ है। यह आनंद पूरा हुआ कि मनुष्यों के दिन भी पूरे हुए समझिए। क्या पेट भरे पशु पक्षी को भी संशय या चिंता सताती है ?

फिर, प्रत्येक बाधा को, जो भूतल के समसुगम को विषम और दुर्गम करती हो, खुशी से आने दो; प्रत्येक दंश (पहुँचाए हुए कष्ट) को जो न बैठा रहने देता हो, न खड़ा रहने, बराबर चलाता ही रहता हो, खुशी से लगने दो। हमारे आनंद बारह आने क्लेश ही हो जायँ तो क्या ? प्रयत्नवान् रहो और जो कुछ श्रम पड़े उसे गनीमत समझो। सीखो, कष्ट की परवाह न करो; साहस करो, क्लेश से मुँह न मोड़ो।'[1]

---

१. पुअर वांट आव लाइफ इंडीड,
वेयर मैन बट फार्म्ड टु फीड
आन ज्वाय, टु सोल्ली सीक ऐंड फाइंड ऐंड फीस्ट;
सच फीस्टिंग एंडेड, देन
ऐज श्योर ऐन एंड टु मेन;
इर्क्स केयर दि क्रापफुल बर्ड ? फ्रेट्स
डाउट दि मा-क्रैम्ड बीस्ट ?
देन वेलकम ईच रिबफ
दैट टर्न्स अर्थ्स स्मूथनेस रफ,
ईच स्टिंग दैट बिड्स नार सिट, नार स्टैंड बट गो।
बी अवर ज्वाएज थ्री-पार्ट्स पेन !
स्ट्राइव एंड होल्ड चिअर दि स्ट्रेन;
लर्न, नार ऐकाउंट दि पैंग; डेयर नेवर
ग्रज दि थ्रो।

जगत् की विघ्न बाधा, अत्याचार, हाहाकार के बीच ही जीवन के प्रयत्न-सौंदर्य की पूर्ण अभिव्यक्ति तथा भगवान् की मंगलमय शक्ति का दर्शन होता है। अतः जो आँख मूँदकर काव्य का पता जगत् और जीवन से बाहर लगाने निकलते हैं वे काव्य के धोखे में, या उसके बहाने से, किसी और ही चीज के फेर में रहते हैं। इसी प्रकार जो लोग ज्ञात या अज्ञात के प्रेम, अभिलाष, लालसा या वियोग के नीरव सरव क्रंदन अथवा वीणा के तार झंकार तक ही काव्यभूमि समझते हैं उन्हें जगत् की अनेकरूपता और हृदय की अनेक भावात्मता के सहारे अंधकूपता से बाहर निकलने की फिक्र करनी चाहिए। निकलने पर वे देखेंगे कि काव्यभूमि कितनी विस्तृत है। जितना विस्तार जगत् और जीवन का है उतना ही विस्तार उसका है। काव्यदृष्टि से यह दृश्य जगत् ब्रह्म की नित्य और अनंत कल्पना है जिसके साथ उसका नित्य हृदय भी लगा हुआ है।

यह अनंत रूपात्मक कल्पना व्यक्त और गोचर है—हमारी आँखों के सामने बिछी हुई है। समष्टि रूप में यह शाश्वत और अनंत है। इसी की भिन्न भिन्न रूपचेष्टाओं की ओर हृदय के भिन्न भिन्न भावों को अपने निज के संबंधप्रभाव से मुक्त करके प्रवृत्त करना ब्रह्म की व्यक्त सत्ता में अपनी व्यक्त सत्ता को लीन करना है। इस पुनीत भावभूमि में जब तक मनुष्य रहता है तब तक वह अनंत काव्य के भावुक श्रोता या द्रष्टा के रूप में रहता है। कुछ लोगों का यह खयाल कि काव्यानुभूति एक और ही प्रकार की अनुभति है, उसका प्रत्यक्ष या असली अनुभूति से कोई संबंध ही नहीं, या तो कोई खयाल ही नहीं, या गलत है। काव्यानुभूति (एइस्थेटिक मोड आर स्टेट) एक निराली ही अनुभूति है, इस मत के कारण योरपीय समीक्षाक्षेत्र में बहुत सा अर्थ-शून्य वाग्विस्तार बहुत दिनों से चला आ रहा है। इस मत की असारता रिचर्डस् ने अपने 'काव्य-समीक्षा-सिद्धांत' (प्रिंसिपल्स आव लिटररी क्रिटिसिज्म) में अच्छी तरह दिखाई है।

अपने को भूलकर, अपनी शरीरयात्रा का मार्ग छोड़कर, जब मनुष्य किसी व्यक्ति या वस्तु के सौंदर्य पर प्रेममुग्ध होता है; किसी ऐसे के दुःख पर, जिसके साथ अपना कोई खास संबंध नहीं, करुणा से व्याकुल होता है; दूसरे लोगों पर सामान्यतः घोर अत्याचार करनेवाले पर क्रोध से तिलमिलाता है; ऐसी वस्तु से घृणा अनुभव करता है जिससे सबकी रुचि को क्लेश पहुँचा है; ऐसी बात का भय करता है जिससे दूसरों को कष्ट या हानि पहुँचने की संभावना होती है; ऐसे कठिन और भयंकर कर्म के प्रति उत्साह से पूर्ण होता है जिसकी सिद्धि सबको वांछित होती है तथा ऐसी बात पर हँसता या आश्चर्य करता है जिसे देख सुनकर सबको हँसी आती या आश्चर्य

होता है तब उसके हृदय को सामान्य भावभूमि पर और उसकी अनुभूति को काव्यानुभूति के भीतर समझना चाहिए। इसलिये यह धारणा कि शब्द, रंग या पत्थर के द्वारा जो अनुभूति उत्पन्न की जाती है केवल वही काव्यानुभूति हो सकती है, ठीक नहीं है।

जिस अनुभूति की प्रेरणा से सच्चे कवि रचना करने बैठते हैं वह भी काव्यानुभूति ही होती है। सत्यकाव्य और असत्यकाव्य में—काव्य और काव्याभास में—यही भीतरी या मार्मिक अंतर होता है कि सच्चा काव्य सामान्य भूमि पर पहुँची हुई अनुभूतियों का वर्णन करता है और काव्याभास ऐसे सच्चे वर्णनों की केवल नकल करता है। न जाने कितने भाट कवियों ने अपने आश्रयदाता राजाओं की खुशामद में अपनी समझ में वीर और रौद्र रस लबालब भरकर बड़ी बड़ी पोथियाँ तैयार कीं, पर उनको लोक ने न अपनाया। वे या तो नष्ट हो गईं या उन राजाओं के वंशधरों के घरों में बेठनों में लपेटी पड़ी हैं। वे पोथियाँ सच्ची काव्यानुभूति की प्रेरणा से नहीं लिखी गई थीं उनके नायकों की वीरमूर्ति या रौद्रमूर्ति राम कृष्ण की, शिवा प्रताप की, वीर-रौद्र-मूर्ति कैसे हो सकती थी? उनके उत्साह और उनके क्रोध को लोक अपना उत्साह और अपना क्रोध कैसे बना सकता था?

अभिव्यक्ति केवल और निर्विशेष नहीं हो सकती। ब्रह्म अपनी व्यक्त सत्ता के भीतर अपने 'सत्' और 'आनंद' स्वरूप की अभिव्यक्ति के लिये असत् और क्लेश का अवस्थान करता है—अपने मंगल रूप के प्रकाश के लिये अमंगल की छाया डालता है। मंगल पक्ष में सौंदर्य, हास, विकास, प्रफुल्लता, रक्षा और रंजन इत्यादि हैं, अमंगल पक्ष में विरूपता, विलाप, क्लेश और ध्वंस इत्यादि हैं। इन दोनों पक्षों के द्वंद्व के बीच से ही मंगल की कला शक्ति के साथ फूटती दिखाई पड़ा करती है। अत्याचार, क्रंदन, पीड़न, ध्वंस का सहन जगत् की साधना या तप है, जो वह भगवान् की मंगल कला के दर्शन के लिये किया करता है। जीवन प्रयत्नरूप है, अतः मंगल भी साध्य रहता है, सिद्ध नहीं। जो कविता मंगल को सिद्ध रूप में देखने के लिये किसी अज्ञात लोक की ओर ही इशारा किया करती है, वह आलस्य, अकर्मण्यता और नैराश्य की वाणी है। वह जगत् और जीवन के संघर्ष से कल्पना को भगाकर केवल मनोमोदक बाँधने और खयाली पुलाव पकाने में लगाती है। ऐसी कायर कल्पना ही से सच्चे काव्य का काम नहीं चल सकता जो जगत् और जीवन से सौंदर्य और मंगल की कुछ सामग्री ले भागे और अलग एक कोने में इकट्ठी करके उछला कूदा करे।

ब्रह्म की व्यक्त सत्ता सतत क्रियमाण है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर

(स्टैटिक) सौंदर्य और स्थिर मंगल कहीं नहीं, गत्यात्मक (डायनैमिक) सौंदर्य और गत्यात्मक मंगल ही है, पर सौंदर्य की गति भी नित्य और अनंत है और मंगल की भी। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। सौंदर्य और मंगल वास्तव में पर्याय हैं। कलापक्ष से देखने में जो सौंदर्य है, वही धर्मपक्ष से देखने में मंगल है, जिस सामान्य काव्यभूमि पर प्राप्त होकर हमारे भाव एक साथ ही सुंदर और मंगलमय हो जाते हैं, उसकी व्याख्या पहले हो चुकी है। कवि मंगल का नाम न लेकर सौंदर्य ही का नाम लेता है और धार्मिक सौंदर्य की चर्चा बचाकर मंगल ही का जिक्र किया करता है। टाल्सटाय इस प्रवृत्तिभेद को न पहचानकर काव्यक्षेत्र में लोकमंगल का एकांत उद्देश्य रखकर चले इससे उनकी समीक्षाएँ गिरजाघर के उपदेश के रूप में हो गईं। मनुष्य मनुष्य में प्रेम और भ्रातृभाव की प्रतिष्ठा ही काव्य का सीधा लक्ष्य ठहराने से उनकी दृष्टि बहुत संकुचित हो गई, जैसा कि उनकी सबसे उत्तम ठहराई हुई पुस्तकों की विलक्षण सूची से विदित होगा। यदि टाल्सटाय की धर्मभावना में व्यक्तिगत धर्म के अतिरिक्त लोकधर्म का समावेश होता तो उनके कथन में शायद इतना असामंजस्य न घटित होता।

अब यहाँ यह बात फिर स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि कविता का संबंध ब्रह्म की व्यक्त सत्ता से है, चारों ओर फैले हुए गोचर जगत् से है, अव्यक्त सत्ता से नहीं। जगत् भी अभिव्यक्ति है, काव्य भी अभिव्यक्ति है। जगत् अव्यक्त की अभिव्यक्ति है और काव्य इस अभिव्यक्ति की भी अभिव्यक्ति है। मनुष्य का ज्ञान देश और काल के बीच बहुत परिमित है। वह एक बार में अपने भावों के लिये बहुत कम सामग्री उपस्थित कर सकता है। सदा और सर्वत्र किसी भाव के अनुकूल यह सामग्री उपलब्ध भी नहीं हो सकती। दूसरी बात यह है कि सबकी कल्पना उतनी तत्पर नहीं होती कि जगत् की खुली विभूति से संचित रूपों और व्यापारों की वे जब चाहे तब ऐसी मर्मस्पर्शिणी योजना मन में कर सकें जो भावों को एकबारगी जाग्रत् कर दे। इसी से सूक्ष्म दृष्टि, तीव्र अनुभूति और तत्पर कल्पनावाले कुछ लोग ही कविकर्म अपने हाथ में लेते हैं।

प्रत्येक देश में काव्य का प्रादुर्भाव इसी जगत् रूपी अभिव्यक्ति को लेकर हुआ। इस अभिव्यक्ति के संमुख मनुष्य कहीं प्रेमलुब्ध हुआ, कहीं दुःखी हुआ, कहीं क्रुद्ध हुआ, कहीं डरा, कहीं विस्मित हुआ और कहीं भक्ति और श्रद्धा से उसने सिर झुकाया। जब सब एक दूसरे को ऐसा ही करते दिखाई पड़े तब सामान्य आलंबनों की परख हुई और उनके सहारे एक ही साथ बहुत से आदमियों में एक ही प्रकार की अनुभूति जगाने की कला का प्रादुर्भाव

हुआ। इसका उपयोग जहाँ दस आदमी इकट्ठे होते—जैसे यज्ञ में, उत्सव में, युद्धयात्रा में, शोकसमाज में—वहाँ प्रायः होता था। धीरे धीरे इसी अनुभूति योग की साधना से कुछ अंतर्दृष्टिसंपन्न महात्माओं को इस विशाल विश्वविग्रह के भीतर 'परम हृदय' की झलक मिली जिससे कविता और ऊँची भूमि पर आई। ये चराचर के साथ मनुष्यहृदय का संयोग कराने, सर्वभूतों के साथ मनुष्य को तादात्म्य अनुभव कराने, उठे।

वाल्मीकि मुनि तमसा के हरे भरे कूल पर फिर रहे थे। नाना वृक्ष और लताएँ प्रफुल्लता से झूम रही थीं। मृग स्वच्छंद विचर रहे थे; पक्षी आनंद से कलरव कर रहे थे। प्रकृति के उस महोत्सव में मुनि के हृदय का भी पूरा योग था। उनकी वृत्ति भी उसमें रमी हुई थी। इतने में देखते ही देखते क्रौंच के एक जोड़े का नर पक्षी, रक्त से लिपटा, गिरकर मुनि के सामने तड़फने लगा। क्रौंची शोक से विह्वल ताकती रह गई। सुख शांति का भंग हुआ। मुनि एकबारगी करुणा से व्याकुल, फिर रोष से उद्विग्न हो उठे। उनके मुँह से यह वाग्धारा छूट पड़ी—

मा निषाद प्रतिष्ठाँस्त्वमगमः शाश्वतीः समाः।
यत्क्रौञ्चमिथुनादेकमवधीः काममोहितम्॥

इस करुण क्रोध की वाणी में लोकरक्षा और लोकरंजन की साधनाविधि और काव्य के अनेक भावात्मक स्वरूप की घोषणा थी। मुनि ने तमसातट की उस घटना में संपूर्ण लोकव्यापार का नित्य स्वरूप देखा। इससे वे हताश नहीं हुए। ध्यान करने पर उसी के भीतर उन्हें मंगलमयी ज्योति का दर्शन हुआ जिसमें शक्ति, शील और सौंदर्य तीनों विभूतियों का दिव्य समन्वय था। इसी समन्वय को लेकर उनकी वेगवती वाग्धारा चली। यह समन्वय जटिल है—इस प्रकार का है कि चाहे किसी एक को अलग करके लें, उसके साथ दूसरी दो विभूतियाँ भी इधर उधर लगी रहेंगी। जैसे, यदि किसी ओर ध्वंस वा नाश की ओर प्रवृत्त शक्ति को लें तो और सब ओर से वह शीलसाधन और सौंदर्यविकास करती दिखाई देगी। यदि क्षमा अनुग्रह में प्रवृत्त शील को लें तो अपार शक्ति उस क्षमा और अनुग्रह के सौंदर्य को बढ़ाती दिखाई पड़ेगी। यदि सौंदर्य को लें तो वह केवल व्याधि के रूप का प्रेम उभारता न दिखाई पड़ेगा, बल्कि शक्ति शील के योग में भक्ति, आशा और उत्साह का संचार करेगा।

न तो अंतः प्रकृति में एक ही प्रकार के भावों वा वृत्तियों का विधान है और न बाह्य प्रकृति में एक ही प्रकार के रूपों या व्यापारों का। भीतरी और

बाहरी दोनों विधानों में घोर जटिलता है। इन्हीं परस्पर संबद्ध विविध वृत्तियों का सामंजस्य काव्य का परम उत्कर्ष और सबसे बड़ा मूल्य है। सामंजस्य काव्य और जीवन दोनों की सफलता का मूल मंत्र है। काव्य का जो स्वरूप महर्षि वाल्मीकि ने अत्यंत प्राचीन काल में तमसा के किनारे प्रतिष्ठित किया था, आज ईसा की बीसवीं शताब्दी में इंगलैंड के अत्यंत निर्मलदृष्टि समालोचक रिचर्ड्स, योरपीय समीक्षाक्षेत्र का बहुत सा निरर्थक शब्दजाल और कूड़ा करकट पार करते हुए, उसी स्वरूप तक पहुँचे हैं।[1]

अब विचारने की बात है कि किसी अगोचर और अज्ञात के प्रेम में आसुओं की आकाशगंगा में तैरने, हृदय की नसों का सितार बजाने, प्रियतम असीम के संग नग्न प्रलय सा तांडव करने या मुँदी नयनपलकों के भीतर किसी रहस्य का सुखमय चित्र देखने को ही—'भी' तक तो कोई हर्ज न था—कविता कहना, कहाँ तक ठीक है? चारों ओर से बेदखल होकर छोटे छोटे कनकौवों पर भला कविता कब तक टिक सकती है? असीम और अनंत की भावना के लिये अज्ञात या अव्यक्त की ओर झूठे इशारे करने की कोई जरूरत नहीं। व्यक्त पक्ष में भी वही असीमता और वही अनंतता है। व्यक्त और अव्यक्त में कोई पारमार्थिक भेद नहीं। ये दोनों सापेक्ष और व्यावहारिक शब्द हैं और केवल मनुष्य के ज्ञान की परिमिति के द्योतक हैं। अज्ञात की 'जिज्ञासा' ही का कुछ अर्थ होता है; उसकी 'लालसा' या प्रेम का नहीं। भौतिक जगत् की रूपयोजना लेकर जिस प्रेम की व्यंजना होगी वह भाव की दृष्टि से वास्तव में भौतिक जगत् की उसी रूपयोजना के प्रति होगा। जगह जगह जिज्ञासा-

---

१. एनीथिंग इज वैल्युएब्ल ह्विच विल सैटिसफाइ ऐन ऐपिटेंसी विदाउट इनवाल्विंग दि फ्रस्ट्रेस्सन आव सम ईक्वल आर मोर इंपार्टैंट ऐपिटेंसी।

दि कांप्लिकेशंस पासिबुल इन दि सिस्टेमाइजेशन आव इंपल्सेज आर इंडेफिनिट। दि प्लैस्टिसिटी आव स्पेशल ऐपिटेंसीज ऐंड ऐक्टिविटीज वैरीज एनार्मस्ली।

दि इंम्पार्टेंस आव ऐन इंम्पल्स कैन बि डिफाइंड ऐज दि एक्स्टेंट आव दि डिस्टर्बेंस आव अदर इंपल्सेज इन दि इंडिविडुअल्स ऐक्टिविटीज ह्विच दि थ्वार्टिंग आव दि इंपल्स इनवाल्व्स।

—आई० ए० रिचर्ड्स, प्रिंसिपल्स आव
लिटरेरी क्रिटिसिज्म, अध्याय ७
(तृतीय संस्करण, १९२८।)

वाचक शब्द रखकर उसे किसी और के प्रति बताना या तो प्रिय असत्य या सांप्रदायिक रूढ़ि ही माना जायगा।

पहले कहा जा चुका है कि जिस प्रकार जगत् अनेकरूपात्मक है उसी प्रकार काव्य भी अनेकभावात्मक है। प्रेम, अभिलाष, विरह, औत्सुक्य, हर्ष आदि थोड़ी सी मनोवृत्तियों का एक छोटा सा घेरा संपूर्ण काव्यक्षेत्र नहीं हो सकता। इन भावों के साथ और दूसरे भाव—जैसे क्रोध, भय, उत्साह, घृणा इत्यादि—ऐसी जटिलता से गुंफित हैं कि सम्यक् काव्यदृष्टि उनको अलग नहीं छोड़ सकती; चाहे उनका सामंजस्य शेष अंतःप्रवृत्तियों के साथ कभी कभी मुश्किल से ही क्यों न बैठता हो।

आजकल कवि के 'संदेश' (मेसेज) का फ़ैशन बहुत हो रहा है। हमारे आदिकवि का—आदि से अभिप्राय प्रथम कवि से है जिसने काव्य के पूर्ण स्वरूप की प्रतिष्ठा की—संदेश है कि सब भूतों तक, संपूर्ण चराचर तक, अपने हृदय को फैलाकर जगत् में भावरूप में रम जाओ; हृदय की स्वाभाविक प्रवृत्ति के द्वारा विश्व के साथ एकता का अनुभव करो। करुण अमर्ष की जो वाणी उनके मुख से पहले पहल निकली उसमें यही संदेश भरा था। समस्त चराचर में एक सामान्य हृदय की अनुभूति का जैसा तीव्र और पूर्ण उन्मेष करुणा में होता है वैसा किसी और भाव में नहीं। इसी से आदिकवि की वाणी द्वारा पहले पहल उसी की व्यंजना हुई। उस वाणी में काव्य के प्रकृत स्वरूप का भी पूरा संकेत था। मनुष्य की अंतःप्रकृति के भीतर भावों का परस्पर जैसा जटिल संबंध है करुणा और क्रोध का वैसा ही जटिल संबंध वाणी में था। आलंबनभेद से इन दो विरोधी भावों का कैसा सुंदर सामंजस्य उस हृदय से निकले हुए सीधे सादे वाक्य में था।

अब उनके संदेश का कुछ और विवरण लीजिए। रामायण में—विशेषतः वर्षा और हेमंत के वर्णन में—जिस संश्लिष्ट ब्योरे के साथ उन्होंने प्रकृति के नाना रूपों का सूक्ष्म निरीक्षण किया है उससे उन रूपों के साथ उनके हृदय का पूरा मेल पाया जाता है। बिना अनुराग के ऐसे सूक्ष्म ब्योरों पर दृष्टि न जा ही सकती है, न रम ही सकती है। 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' नामक निबंध में हमने किसी वर्णन में आई हुई वस्तुओं का मन में दो प्रकार का ग्रहण बताया था—बिंबग्रहण और अर्थग्रहण मात्र। वर्षा और हेमंत के वर्णन में वाल्मीकि ने बिंबग्रहण कराने का प्रयत्न किया है। उन्होंने वस्तुओं के अलग अलग नाम नहीं गिनाए हैं; उनके आकार, वर्ण आदि का पूरा ब्योरा देते हुए आस-

पास की वस्तुओं के साथ उनका संश्लिष्ट दृश्य सामने रखा है। इसी संश्लिष्ट रूपयोजना का नाम चित्रण है। कवि इस प्रकार के चित्रण में तभी प्रवृत्त होता है जब वह बाह्य प्रकृति को आलंबन रूप में ग्रहण करता है। उद्दीपन रूप में जो वस्तुविधान होता है उसमें कुछ इनी गिनी वस्तुओं के उल्लेख मात्र से काम चल जाता है।

वन, पर्वत, नदी, नाले, पशु, पक्षी, वृक्ष, लता, मैदान, कछार ये सब हमारे पुराने सहचर हैं और हमारे हृदय के प्रसार के लिये अभी तो बने हुए हैं; आगे की नहीं कह सकते। इनके प्रति युग युगादि का संचित प्रेम जो मनुष्य की दीर्घ वंश-परंपरा के बीच वासना रूप में निहित चला आ रहा है उसकी अनुभूति के उद्‌बोधन में ही मनुष्य की रागात्मिका प्रकृति का पूर्ण परिष्कार और मनुष्य के कल्याणमार्ग का अबाध प्रसार दिखाई पड़ता है। इन्हें सामने पाकर इनसे यही कहने को जी करता है--

एहो ! वन, बंजर कछार, हरे भरे खेत !
विटप, विहंग ! सुनो, अपनी सुनावें हम।
छूटे तुम, तो भी चाह चित्त से न छूटी यह;
बसने तुम्हारे बीच फिर कभी आवें हम।
सड़े चले जा रहे हैं बँधे अपने ही बीच,
जो कुछ बचा है उसे बचा कहाँ पावें हम ?
मूल रसस्रोत हो हमारे वही, छोड़ तुम्हें,
सूखते हृदय सरसाने कहाँ जावें हम ?
रूपों से तुम्हारे पले होंगे जो हृदय वे ही
मंगल की योग विधि पूरी पाल पावेंगे।
जोड़ के चराचर की सुख सुषमा के साथ,
सुख को हमारे शोभा सृष्टि की बनावेंगे।
वे ही इस मँहगे हमारे नरजीवन का
कुछ उपयोग इस लोक में दिखावेंगे।
सुमनविकास, मृदु आनन के हास, खग
मृग के विलास बीच भेद को घटावेंगे॥
नर में नारायण की कला भासमान कर,
जीवन को वे ही दिव्य ज्योति सा जगावेंगे।
कूप से निकाल हमें छोड़ रूपसागर में
भव की विभूतियों में भाव सा रमावेंगे।

वैसे तो न जाने कितने कुछ काल कला,
अपनी दिखाते अस्त होते चले जावेंगे।
जीने के उपाय तो बतावेंगे, अनेक पर
जिया किस हेतु जाय, वे ही बतलावेंगे ।।[1]

ज्यों ज्यों मनुष्य अपनी सभ्यता की झोंक में इन प्राचीन सहचरों से दूर हटता हुआ अपने क्रियाकलाप को कृत्रिम आवरणों से आच्छन्न करता जा रहा है त्यों त्यों उसका असली रूप छिपता चला रहा है। इस असली रूप का उद्घाटन तभी हुआ करेगा जब वह अपने बुने हुए घने जाल के घेरे से निकलकर कभी कभी प्रकृति के अपार क्षेत्र की ओर दृष्टि फैलाएगा और अपने इन पुराने सहचरों के संबंध का अनुभव करेगा। अपने घेरे के बाहर की क्रूरता और निष्ठुरता के अभ्यास का परिणाम अंत में घेरे के भीतर प्रकट होता है। योरोपीय जातियों ने एशिया, अफ्रीका और अमेरिका आदि बाहरी भूभागों में जाकर क्रूरता और निष्ठुरता का बड़े अध्यवसाय के साथ अभ्यास किया। फल क्या हुआ ? उसी निष्ठुर और क्रूर वृत्ति का अत्यंत भीषण विधान अंत में गत महायुद्ध में योरप ही के भीतर सामने आया जिससे वहाँ आध्यात्मिकता की चर्चा का फैशन, जो उन्नीसवीं शताब्दी की आधिभौतिक प्रवृत्ति के हद से ज्यादा बढ़ने पर प्रतिवर्तन (रिऐक्शन) के रूप में पहले से चल पड़ा था, खूब बढ़ा। पर इस रोग की दवा अध्यात्मवाद, आत्मा की एकता, ब्रह्म की व्यापकता आदि की बनावटी पुकार नहीं है। इसका एक मात्र उपाय चराचर के बीच 'एक हृदय' की सच्ची अनुभूति तथा मनुष्य तक ही नहीं उसके बाहर भी भावों का सामंजस्यपूर्ण प्रसार है।

अबतक जो कविता हुई है उसमें मनुष्येतर प्राणियों के—वृक्ष, पशु, पक्षी आदि के—प्रति स्पष्ट रूप में प्रेम की व्यंजना बहुत कम पाई जाती है। यह प्रेम स्वाभाविक और वास्तविक है, इसका अनुभव थोड़ा बहुत तो सबको होगा। लड़कपन में जिस पेड़ के नीचे कभी हम खेला करते थे उसे बहुत दिनों पीछे देखने पर हमारी दृष्टि कुछ देर उसपर अवश्य थम जाती है। हम प्रेम से उसकी ओर देखते हुए उसके जीर्ण या बूढ़े होने की बात लोगों से कहते हैं, जिस कुत्ते ने कभी बहुत से कामों में हमारा साथ दिया उसकी याद हमें कभी कभी आया करती है। जो बिल्ली कभी कभी जाड़े की धूप में हमारी छत के

---

१. ये कवित्त शुक्ल जी कृत 'हृदय का मधुर भार' शीर्षक कविता से उद्धृत हैं।

मुंडेरे पर लेटकर अपना पेट चाटा करती थी उसके बच्चों को हम कुछ प्रेम के साथ पहचानते हैं। जिन झाड़ियों को हम अपने जन्मग्राम के पास के नाले के किनारे देखा करते थे उन्हें किसी दूर देश में पहले पहल देखकर उनकी ओर कम से कम मुड़ जरूर जाते हैं। पशु भी बदले में प्रेम करते हैं--केवल हित अनहित ही नहीं पहचानते--इसके कहने की आवश्यकता नहीं। राम के वन जाने पर उनके प्यारे घोड़ों का हींसना, कृष्ण के मथुरा चले जाने पर गायों का हूँकना, कवियों ने भी कहा है। तपोवन से प्रस्थान करते समय शकुंतला की आँखों में अपने पोसे हुए मृगछौने और सींच सींचकर बढ़ाए हुए पौधों को देखकर भी कुछ आँसू आए थे।

न जाने क्यों हमें मनुष्य जितना और चर अचर प्राणियों के बीच में अच्छा लगता है उतना अकेले नहीं। हमारे राम भी हमें मंदाकिनी या गोदावरी के किनारे बैठे जितने अच्छे लगते हैं उतने अयोध्या की राजसभा में नहीं। अपनी अपनी रुचि है। अस्तु, यहाँ पर इतना ही कहना है कि भावसाहित्य में मनुष्येतर चर अचर प्राणियों को थोड़ा और प्रेम का स्थान मिलना चाहिए। वे हमारी उपेक्षा के पात्र नहीं हैं। हम ऐसे आख्यान या उपन्यास की प्रतीक्षा में बहुत दिनों से हैं जिनमें मनुष्यों के वृत्त के साथ मिला हुआ किसी कुत्ते बिल्ली आदि का भी कुछ वृत्त हो, घटनाओं के साथ किसी चिरपरिचित पेड़, झाड़ी आदि का भी कुछ संबंध दिखाया गया हो।

कहीं कहीं विलायती काव्यसमीक्षाओं में यह लिखा मिलेगा कि प्रकृति का केवल यथातथ्य चित्रण काव्य तो है, किंतु प्रारंभिक दशा का, उन्नत दशा या ऊँची श्रेणी का नहीं। इस कथन का अर्थ अगर बहुत दूर न घसीटा जाय, अपनी ठीक सीमा के भीतर रखा जाय, तो यही होगा कि प्रकृति के रूपों के चित्रण के अतिरिक्त उनकी व्यंजना पर भी ध्यान देना चाहिए। प्रकृति के नाना वस्तु-व्यापार कुछ भावों, तथ्यों और अंतर्दशाओं की व्यंजना भी करते ही हैं। यह व्यंजना ऐसी अगूढ़ तो नहीं होती कि सब पर समान रूप से भासित हो जाय, किंतु ऐसी अवश्य होती है कि निदर्शन करने पर सहृदय या भावुक मात्र उसका अनुमोदन करें। यदि हम खिली कुमुदिनी को हँसती हुई कहें, मंजरियों से लदे आम को माता और फूले अंगों न समाता समझें, वर्षा का पहला जल पाकर साफ सुथरे और हरे पेड़ पौधों को तृप्त और प्रसन्न बताएँ, कड़कड़ाती धूप से तपते किसी बड़े मैदान के अकेले ऊँचे पेड़ को धूप में चलते प्राणियों को विश्राम के लिये बुलाता हुआ कहें, पृथ्वी को पालती पोसती हुई स्नेहमयी माता पुकारें,

नदी की बहती धारा को जीवन का संचार सूचित करें, गिरिशिखर से स्पष्ट झुकी ई मेघमाला के दृश्य में पृथ्वी और आकाश का उमंग भरा शीतल सरस और छायावृत आलिंगन देखें, तो प्रकृति की अभिव्यक्ति की सीमा के भीतर ही रहेंगे ।

इसी प्रकार अभिव्यक्ति की प्रकृत प्रतीति के भीतर, प्रकृति की सच्ची व्यंजना के आधार पर, जो भाव, तथ्य या उपदेश निकाले जायँगे वे भी सच्चे काव्य होंगे । उदाहरण के लिये अँगरेज कवि वर्ड्सवर्थ की 'एक शिक्षा' (ए-लेसन) नाम की कविता लीजिए। इसमें एक फूल का वर्णन है जो बहुत ठंढ, मेह या ओले पड़ने पर संकुचित होकर अपने दल समेट लेता है। कवि ने एक बार इस फूल को इस युक्ति से अपनी रक्षा करते देखा था । फिर कुछ दिनों पीछे देखा तव वह जीर्ण हो गया था, उसमें दल समेटने की शक्ति नहीं रह गई थी । वह मेह और ओले सह रहा था । उसका वर्णन कवि ने इस प्रकार किया—

आइ स्टाण्ड ऐंड सेड विद इन्ली मटर्ड वाएस ।
इट डथ नाट लव दि शावर, नार सीक दि कोल्ड,
दिस नाइदर इज इट्स करेज नार इट्स चाएस,
वट इट्स नेसेसिटी इन बीइंग ओल्ड ।

'मैं रुक गया और मन ही मन कहने लगा—यह न तो इस झड़ी को चाहता है, न इस ठंढ ही को । न तो यह इनका साहस ही है, न रुचि । यह जरावस्था की अवशता है ।'

प्रकृति की ऐसी ही सच्ची व्यंजनाओं को लेकर अन्योक्तियों का विधान होता है, जो इतनी मर्मस्पर्शिणी होती हैं। साहित्यमीमांसकों के अनुसार अन्योक्ति में प्रस्तुत वस्तु व्यंग्य होती है अर्थात् जो प्राकृतिक दृश्य सामने रखे जाते हैं उनसे किसी दूसरी वस्तु को, विशेषतः मनुष्य-जीवन-संबंधी किसी मर्मस्पर्शी तथ्य की, व्यंजना की जाती है । अन्योक्तियों में ध्यान देने की बात यह है कि व्यंग्य तथ्य पूर्णतया ज्ञात होता है और हृदय को स्पर्श कर चुका रहता है; इससे प्रकृति के दृश्यों को लेकर जो व्यंजना की जाती है वह बहुत ही स्वाभाविक और प्रभावपूर्ण होती है। संस्कृत की जितनी अन्योक्तियाँ मिलती हैं सब इसी ढंग की होती हैं । उनके आधार पर बाबा दीनदयाल गिरि ने अपने 'अन्योक्ति-कल्पद्रुम' में बड़ी सुंदर अन्योक्तियाँ कही हैं । पर दो एक ऐसी अन्योक्तियाँ भी उस पुस्तक में मिलेंगी जिनमें परोक्ष, अव्यक्त या अज्ञात तथ्य की व्यंजना का अनुकरण किया गया है, जैसे—

चल चकई ! वा सर विषे जहँ नहिं रैनि बिछोह।
रहत एकरस दिवस ही सुहृद हंस संदोह।
सुहृद हंस संदोह कोह अरु द्रोह न जाके।
भोगत सुख अंबोह, मोह दुख होय न ताके।
बरनै दीनदयाल भाग्य बिनु जाय न सकई।
पिय मिलाप नित रहै ताहि सर तू चल चकई॥

अज्ञात या परोक्ष तथ्य की व्यंजना की यह हवा कबीर आदि निर्गुणपंथी संतों की बानी की है, जिसका एक आध झोंका व्यक्तिगत एकांत उपासना में लीन रहनेवाले सूरदास जी को भी लगा था। गोस्वामी तुलसीदास जी इससे बचे रहे। अन्योक्ति द्वारा अव्यक्त, परोक्ष या अज्ञात तथ्य की व्यंजना को हम कृत्रिम और काव्यगत सत्य (पोएटिक ट्रुथ) के विरुद्ध समझते हैं। जिस तथ्य का हमें ज्ञान नहीं, जिसकी अनुभूति से वास्तव में कभी हमारे हृदय में स्पंदन नहीं हुआ, उसकी व्यंजना का आडंबर रचकर दूसरों का समय नष्ट करने का कोई अधिकार नहीं। जो कोई यह कहे कि अज्ञात और अव्यक्त की अनुभूति से हम मतवाले हो रहे हैं, उसे काव्यक्षेत्र से निकलकर मतवालों (सांप्रदायिकों) के बीच अपना हाव, भाव और नृत्य दिखाना चाहिए। वहीं ऐसी अनुभूति पर विश्वास करनेवाले मिलेंगे। खैर, इस बात को अभी हम यहीं छोड़ते हैं और प्रस्तुत प्रसंग पर आते हैं।

प्रकृति की सच्ची अभिव्यंजना द्वारा गृहीत तथ्यों का रमणीय वर्णन भी काव्य का एक बहुत आवश्यक अंग है, यह ऊपर कहा जा चुका है। अब हमें यह कहना है कि वैसाही आवश्यक अंग प्रकृति के दृश्यों का यथातथ्य संश्लिष्ट चित्रण भी है। दोनों अलग अलग अंग हैं। दोनों का विधान भिन्न भिन्न दृष्टियों से होता है। प्रकृति के केवल यथातथ्य संश्लिष्ट चित्रण में कवि प्रकृति के सौंदर्य के प्रति सीधे अपना अनुराग प्रगट करता है। प्रकृति के किसी खंड के व्यापारों में वृत्ति रमाना इसी अनुराग की बात है। प्रकृति की व्यंजना द्वारा गृहीत तथ्यों, उपदेशों आदि में कवि की दृष्टि मनुष्य जीवन पर रहती है। इस भेद को अच्छी तरह ध्यान में रखना चाहिए। दोनों विधानों का महत्व बराबर है। इनमें से किसी एक को उच्च और दूसरे को मध्यम कहना एक आँख बंद करना है। यही एकांगदर्शिता योरपीय समीक्षकों का बड़ा भारी दोष है[1]।

---

१. रिचर्ड्स ने योरपीय समीक्षाक्षेत्र के अर्थशून्य वागाडंबर और गड़बड़झाले पर बहुत खेद प्रकट किया है। उन्होंने संक्षेप में उसका स्वरूप इस शब्दों में सूचित किया है—

यदि योरप के कवि उनकी बातों पर चलते तो वहाँ से कविता या तो अपना डेरा डंडा उठा लिए होती, या लूली लँगड़ी हो जाती। तथ्य ग्रहण में अत्यंत निपुण शैली, वर्ड्सवर्थ, मेरिडिथ आदि बड़े बड़े कवियों ने वाल्मीकि, कालिदास, भवभूति आदि संस्कृत के प्राचीन कवियों की शैली पर कोरे प्राकृतिक दृश्यों का, बिना किसी दूसरे तथ्यविधान के बड़ा ही सूक्ष्म और संश्लिष्ट चित्रण किया है—और बहुत अधिक किया है। वे इसके लिये प्रसिद्ध हैं।

प्रकृति की ठीक और सच्ची व्यंजना के बाहर जिस भाव, तथ्य आदि का आरोप हम प्रकृति के रूपों और व्यापारों पर करेंगे वह सर्वथा अप्रस्तुत अर्थात् अलंकार मात्र होगा, चाहे हम उसे किसी अलंकार के बँधे साँचे में ढालें या न ढालें। उनका मूल्य एक फालतू या ऊपरी चीज के मूल्य से अधिक न होगा। चाहे हम कोई उपदेश निकालें, चाहे सादृश्य या साधर्म्य के सहारे कोई नैतिक या 'आध्यात्मिक' तथ्य उपस्थित करें, चाहे अपनी कल्पना या भावना का मूर्त विधान करें, वह उपदेश, तथ्य या विधान प्रकृति के किसी वास्तविक मर्म का उद्घाटन न होगा। अंतःकरण की किसी अनुभूति का उद्घाटन भी वह तभी होगा जब किसी सच्चे भाव से प्रेरित और संबद्ध जान पड़ेगा। ऐसे तथ्य, कल्पना या विचार का—यदि उसकी कुछ सत्ता होगी—मूल्य पहले उसकी सूक्ष्मता, गंभीरता, रमणीयता, नवीनता आदि की पृथक् परीक्षा द्वारा, प्राकृतिक रूप-योजना को अलग हटाकर आँका जायगा। जब उसमें कुछ सार ठहरेगा तब प्राकृतिक रूपयोजना के साथ उसके साम्य (एनालजी) की रमणीयता का विचार होगा। बनावटी आडंबरवाली कविताओं की परीक्षा के लिये इस पद्धति का बराबर स्मरण रखना चाहिए। इसके द्वारा अप्रस्तुत आरोप मात्र अलग हो जायगा और यह पता चल जायगा कि कुछ विचारात्मक या भावात्मक सार या सचाई है या नहीं।

कोरे अप्रस्तुत आरोप मात्र पर यदि कोई हृदय की लंबी चौड़ी उछल कूद दिखाएगा तो या तो वह काव्यगत सत्य से बहुत दूर होगी, हृदय के किसी सच्चे भाव की व्यंजना न होगी अथवा जिसे वह प्रस्तुत बताता है, वह ज्ञात या अज्ञात,

---

ए फ्यू कंजेक्चर्स, सप्लाई आव एडमानिशंस, मेनी ऐक्यूट आइसोलेट आब्ज-र्वेशंस, सम ब्रिलिएंट गेसेज, मच ओरेटरी ऐंड ऐप्लाइड पोएट्री, इनएक्जारिस्टबुल कन्फ्यूजन, ए सफिशंसी आव डाग्मा, नो स्माल स्टाक आव प्रेज्यूडिसेज, ह्विम्सीज ऐंड क्राचेट्स, एप्रोफ्यूजन आव मिस्टिसिज्म, ए लिटिल जेनुइन स्पेक्युलेशंस, संड्री स्ट्रे इंप्रिप्रेशंस आव सच ऐज दीज इज एक्स्टैंट क्रिटिकल थिअरी कंपोज्ड।

एक ओट या बहाना मात्र होगा। सत्य सबकी सामान्य संपत्ति होता है; झूठ हर एक का अलग अलग होता है। यही बात काव्यगत सत्यासत्य के संबंध में ठीक समझनी चाहिए।

विलायती समीक्षा क्षेत्र में 'कल्पना', 'कल्पना' की पुकार बहुत बढ़ जाने पर प्रकृति की सच्ची अभिव्यक्ति से विमुख करनेवाले कई प्रकार के प्रवाद प्रचलित हुए। कल्पना के विधायक व्यापार पर ही पूरा जोर देकर यह कहा जाने लगा कि उत्कृष्ट कविता वही है जिसमें कवि अपनी कल्पना का वैचित्र्यपूर्ण आरोप करके प्रकृति के रूपों और व्यापारों को कुछ और ही रमणीयता प्रदान करे या प्रकृति की रूपयोजना की कुछ भी परवा न करके अपनी अंतर्वृत्ति से रूपचमत्कार निकाल निकालकर बाहर रखा करे। पहली बात के संबंध में हमें केवल यही कहना है कि कल्पना की यह कार्रवाई वहीं तक उचित और कविकर्म के भीतर होगी जहाँ तक भावप्रेरित होगी और उसके आच्छादन से प्रस्तुत दृश्य पर से हमारे भाव का लक्ष्य हटने न पाएगा। दूसरी के संबंध में हमारा वक्तव्य यह है कि न तो सच्ची कल्पना तमाशा खड़ा करने के लिये है और न कोई अजायबघर है। कविता में कल्पना को हम साधन मानते हैं, साध्य नहीं।

प्रकृति के रूपों और व्यापारों का उपयोग साधन रूप में भी होता है, जैसे, अलंकारों में। अलंकार प्रस्तुत वस्तु या तथ्य की अनुभूति को तीव्र करने के लिये ही प्रयुक्त होते हैं; पर प्रकृति के रूप और व्यापार का व्यवहार प्रस्तुत के स्वरूप के गोचर प्रत्यक्षीकरण के लिये भी बराबर होता है। तीव्र अंतर्दृष्टिवाले कवि अपने सूक्ष्म (ऐब्स्ट्रैक्ट) विचारों का बड़ा ही रमणीय मूर्त प्रत्यक्षीकरण करते हैं। यह बात गूढ़ और सूक्ष्म अर्थगर्भित कविताओं में बराबर पाई जाती है। ऊपर जिस प्रकार की आडंबरी कविता का उल्लेख हुआ है उसका इस प्रकार की कविता से लेशमात्र संबंध नहीं। इसकी अन्यायपूर्ण व्याख्या होने पर विचार जगमगाते हुए बाहर निकलते आते हैं। उसकी तह में विचारधारा का नाम तक नहीं रहता।

सूक्ष्म भावना (ऐब्स्ट्रैक्ट) के मूर्त (कांक्रीट) प्रत्यक्षीकरण का विधान लक्षणा द्वारा भी होता है और 'साध्यवसान रूपक' द्वारा भी। लक्षणा व्यंग्य प्रयोजन सिद्ध करने के अतिरिक्त प्रस्तुत भावना के स्वरूप का प्रत्यक्षीकरण भी करती है। लोभ से चंचल मन को यदि कहा जाय कि 'किसी ओर लपक रहा है' तो उसकी वृत्ति का स्वरूप गोचर होकर हमारे सामने आ जाता है। सूक्ष्म को मूर्त जिस प्रकार कवि लोग करते हैं उसी प्रकार कभी कभी मूर्त को सूक्ष्म भी करते हैं। जब उन्हें किसी गोचर तथ्य के संबंध में अपने पाठकों की दृष्टि का अत्यंत प्रसार करके उन्हें विचारोन्मुख और उनकी मनोवृत्ति को गंभीर करना वांछित

होता है तब वे उस तथ्य की स्थूलता या गोचरता हटाकर उसे सूक्ष्म भावना (ऐब्सट्रैक्ट) के रूप में रखते हैं। ये दोनों विधान उच्चकोटि की कविता में जिसमें सूक्ष्म विचारों का गूढ़ अंतर्न्यास रहता है, बहुत ही प्रभाववर्धक होते हैं। पर इनका दुरुपयोग भी बहुत होता है। इधर 'अभिव्यंजनावाद' के प्रभाव से मूर्त विधान की बहुत मिट्टी खराब हुई। इस अभिव्यंजनावाद (एक्सप्रेशनिज्म) का आगे उल्लेख किया जायगा।

पहले हम कह आए हैं कि सच्ची कविता किसी 'वाद' को लेकर नहीं चलती, जगत् की अभिव्यक्ति को लेकर ही चलती है। वादग्रस्त काव्य अधिकतर काव्याभास ही होता है। उसमें प्रकृति के नाना रूप और व्यापार किसी वाद या संप्रदाय के घेरे में निरूपित बातों को मूर्त रूप में स्पष्ट करने का काव्य की भावात्मक शैली पर मनोरंजक बनाने के लिये, साधन रूप में ही व्यवहृत होते हैं। वे अध्यवसान मात्र होते हैं। यदि कोई कहे कि किसी 'वाद' या संप्रदाय के भीतर निरूपित बातों की अनुभूति मेरे हृदय में वैसी ही होती है जैसी उन गोचर रूपों या व्यापारों की जिन्हें अभिव्यंजना के लिये मैं सामने रखता हूँ तो एक दूसरा 'वादी' या संप्रदायी उन्ही रूपों और व्यापारों को अपने संप्रदाय की बिलकुल उलटी बातों की अनुभूति प्रदर्शित करने के लिये रखेगा। इस प्रकार कविता के सांप्रदायिक हो जाने पर प्रकृति के रूप और व्यापार अपने सच्चे अभिव्यक्ति क्षेत्र से बाहर घसीटे जाकर सांप्रदायिकों की खींचतान में पड़े रहेंगे और अपना असली प्रभाव खो बैठेंगे।

काव्य को प्रस्तुत वस्तु या तथ्य विचार और अनुभव से सिद्ध, लोकस्वीकृत और ठीक ठिकाने का होना चाहिए, क्योंकि व्यंजना उसी की होती है। हमारे यहाँ दर्शन के नाना वादों को काव्यक्षेत्र में घसीटने की प्रथा नहीं थी। अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, शुद्धाद्वैत इत्यादि अनेक वेदांती वाद प्रचलित हुए पर काव्यक्षेत्र से भक्ति-काव्य में भी, वे दूर ही रखे गए। निर्गुण संप्रदायवाले ही सूफियों की नकल पर अद्वैतवाद, मायावाद, प्रतिबिंबवाद इत्यादि की व्यंजना तरह तरह के रूपकों, साध्यवसान रूपकों[1] अन्योक्तियों इत्यादि द्वारा चित्ताकर्षिणी मूर्तिमत्ता के साथ करते रहे। ब्रह्म, माया, पंचेंद्रिय, जीवात्मा, विकार, परलोक आदि को लेकर कबीरदास ने अनेक मूर्तस्वरूप खड़े किए हैं।

---

१. इसे रूपकातिशयोक्ति से भिन्न समझना चाहिए जिसमें अध्यवसान आतिशय्य की व्यंजना के लिये होता है। साध्यवसान रूपक (ऐलिगरी) में अध्यवसान केवल मूर्त प्रत्यक्षीकरण के लिये होता है, आतिशय्य की व्यंजना के लिये नहीं। साध्यवसान रूपक एक भद्दी चीज है इसे विलायती रहस्यवादी ईट्स तक स्वीकार करते हैं।

इन मूर्त रूपकों में ध्यान देने की बात यह है कि जो रूपयोजना केवल अद्वैतवाद, मायावाद आदि वादों के स्पष्टीकरण के लिये की गई है उसकी अपेक्षा वह रूपयोजना जो किसी सर्वस्वीकृत, सर्वानुभूत तथ्य को भावक्षेत्र में लाने के लिये की गई है, कहीं अधिक मर्मस्पर्शिणी है। उदाहरण के लिये मायावाद-समन्वित अद्वैतवाद के स्पष्टीकरण के लिये कबीर की यह उक्ति लीजिए--

जल में कुंभ, कुंभ में जल है, बाहरि भीतरि पानी।
फूटा कुंभ, जल जलहि समाना, यह तत कथो गियानी।।

यह वेदांत ग्रंथों में लिखा हुआ दृष्टांत कथन मात्र है। अच्छा, इसी ढंग की एक दूसरी कुछ और विस्तृत रूपयोजना देखिए--

मन न डिगै ताथै तन न डराई।
अति अथाह जल गहिर गँभीर, बाँधि जँजीर जलि बोरे हैं कबीर।
जल की तरंग उठी, कटी है जँजीर, हरि सुमिरत तट बैठे हैं कबीर।।

इसमें ज्ञानोदय द्वारा अज्ञान का बंधन कटने और भवसागर के पार लगने का संकेत है। यह बंधन हरि की कृपा से कटा है, इससे कबीरदास अब उनका स्मरण करते और गुण गाते हैं। यह एक निरूपित सिद्धांत का वास्तव में घटित तथ्य के रूप में चित्रण मात्र है। 'ज्ञान से मुक्ति होती है और ज्ञान ईश्वर के अनुग्रह से होता है'। यह एक 'वाद' या सिद्धांत है। कबीरदास जी इस बात को इस रूप में सामने पेश करते हैं मानों यह सचमुच हुई है—वे भवसागर के पार हो गए हैं और फूले नहीं समा रहे हैं। हम जानते हैं कि इसकी व्याख्या के लिये ऐसे बँधे और मँजे हुए वाक्य मौजूद हैं कि 'यह तो साधक की उस दिव्य अनुभूति की दशा है जिसमें वह अपने को इस भौतिक कारागार से मुक्त और ब्रह्म की ओर अग्रसर देखता है।' पर यदि कोई कहे कि 'यह सब कुछ नहीं; यह एक सांप्रदायिक सिद्धांत का काव्य के ढंग पर स्वीकार मात्र है', तो हम उसका मुंह नहीं थाम सकते।

अब देखिए कि उक्त दोनों उक्तियों की अपेक्षा कबीरदास जी की नीचे दी हुई दो उक्तियाँ, जो लोकमत या अनुभवसिद्ध तथ्यों को सामने रखती हैं, कितनी मर्मस्पर्शिणी हैं। देहावसान सबसे अधिक निश्चित एक भीषण तथ्य है। उसके निकट होने की कैसी मूर्तिमान् चेतावनी इस साखी में है—

बाढ़ी आवत देखि करि तरिवर डोलन लाग।
हमें कटे की कुछ नहीं, पंखेरू घर भाग।

'हवा में हिलता पेड़ मानों बढ़ई को आता देख काँपता है—बुढ़ापे से हिलता शरीर मानों काल को पास पहुँचता देख थर्राता है। शरीर कहता है कि हमारे नष्ट होने की परवा नहीं; हे आत्मा! तू अपनी तैयारी कर।

> मेरो हार हिरानो मैं लजाउँ।
>
> हार गुह्यो मेरो राम ताग, बिचि बिचि मानकि एक लाग।
>
> पंच सखी मिली हैं सुजान, 'चलहु त जइए त्रिवेनी न्हान'।
>
> न्हाइ धोइ के तिलक दीन्ह, ना जानूँ हार किनहि लीन्ह।
>
> हार हिरानो, जन बिलम कीन्ह, मेरो हार परोसिनी आहि लीन्ह।

यह उस मन के खो जाने का पछतावा है जो ईश्वर का स्मरण किया करता था। जीवात्मा कहता है कि 'मुझे पंचेंद्रियाँ बहकाकर त्रिगुणात्मक प्रवाह में अवगाहन कराने ले गईं जहाँ मेरा मन फँस गया। उसी मन के प्रेम को लेकर मुझे उस प्रिय के पास जाने का अधिकार था। अब उसके विना जाते नहीं बनता। इंद्रियों ने मुझे बेतरह ठगा'। इस पद में ईश्वर और परलोक माननेवाले मनुष्य मात्र की सामान्य भावना का अनुसरण करके बड़ा ही मधुर मूर्त विधान है। कुछ खटकनेवाला शब्द 'त्रिवेणी' (त्रिगुणात्मक प्रवाह) है क्योंकि प्रकृति के तीन गुण एक दर्शन विशेष के भीतर की निरूपित संख्या है। पर इस शब्द से अध्यवसान में बड़ा सुंदर समन्वय हो गया है।

अन्योक्ति पद्धति का अवलंबन कबीरदास जी ने कम ही किया है। अधिकतर स्थानों में उन्होंने विकारों, भूतों, इंद्रियों, चक्रो, नाड़ियों इत्यादि की शास्त्रों में बाँधी हुई केवल संख्याओं का उल्लेख साध्यवसान रूपकों में करके पहेली बुझाने का काम किया है। उनकी जो अन्योक्तियाँ या अध्यवसान प्रहेलिका के रूप में नहीं और वादमुक्त हैं वे शुद्ध काव्य के अंतर्गत आ सकती हैं। वाद या सिद्धांत के रूप में प्रतिपादित बातों को स्वभाव सिद्ध तथ्य के रूप में चित्रित करना और उनके प्रति अपने भावों का वेग प्रदर्शित करके औरों के हृदय में उस प्रकार की अनुभूति उत्पन्न करने की चेष्टा करना, हम सच्चे कवि का काम नहीं मानते; मतवादी का काम मानते हैं। मनुष्य का हृदय अत्यंत पवित्र वस्तु है। उसे प्रकृत मार्ग से यों ही इधर उधर भटकाने की चेष्टा, चाहे वह निष्फल ही क्यों न हो, उचित नहीं।

मनुष्य जीवन की वर्तमान और भविष्य स्थिति के संबंध में सूक्ष्म विचार द्वारा उपलब्ध तथ्यों और भावनाओं का मूर्त प्रत्यक्षीकरण आजकल योरप

के काव्य क्षेत्र की सामान्य प्रवृत्ति है। सभ्यता की वर्तमान अवस्था में, जब कि मनुष्य का ज्ञान विचारात्मक होकर बहुत विस्तृत हो गया है, ऐसा होना बहुत उचित और स्वाभाविक है। यहाँ पर यह दिखाने के लिये कि सूक्ष्म विचार और व्यापक दृष्टिवाले जीवित योरपीय कवियों की कविता भी कभी कभी वादग्रस्त होकर किस प्रकार अपना स्वरूप बहुत कुछ खो देती है, हम अँगरेजी के आज-कल के एक अच्छे कवि अबरक्रोंबे को लेते हैं जो संकुचित दृष्टि के सिद्धांती रहस्यवादी न होने पर भी अध्यात्म की ओर झुककर कभी कभी रहस्योन्मुख हो जाते हैं।

अबरक्रोंबे में योरप के वर्तमान कवियों की थोड़ी बहुत सब प्रवृत्तियाँ पाई जाती हैं। कभी वे मिलों, कल कारखानों आदि में काम करनेवाले मजदूरों की दुरवस्था पर, उनके साथ होनेवाले अन्याय और अत्याचार पर, करुणा और रोष प्रकट करते हैं; कभी जगत्, जीवन आदि के संबंध में तत्वचिंतन करते हैं; कभी शरीर, आत्मा, असीम ससीम की जिज्ञासा की प्रेरणा से रहस्यभावना में प्रवृत्त होते हैं। इसी जिज्ञासा के क्षेत्र में उन्होंने कहीं कहीं परोक्ष सबंधी किसी वाद का प्रत्यक्षीकरण या 'अज्ञात' के अभिलाष का काव्यात्मक प्रतिपादन किया है। 'मूर्ख का अनुसंधान साहस' (दि फूल्स ऐडवेंचर) में उन्होंने 'तत्वमसि' के निरूपण के लिये जीवात्मा और ब्रह्म का एक खासा संवाद कराया है। एक जिज्ञासु ईश्वर (ब्रह्म) की खोज में मन और आत्मा का सारा प्रदेश छान डालता है और पहले विश्व की आत्मा तक पहुँचता है और उसी को ब्रह्म को मान लेता है इसपर एक ब्रह्मज्ञानी इस प्रकार उसकी भूल सुझाता है—

........पुअर फूल,
ऐंड डिड्स्ट दी थिंक दिस प्रेज़ेंट सेंसिबुल वर्ल्ड
वाज गुड ?
इट इज ए नेम.....
दि नेम लार्ड गाड चूजेज टु गो बाइ, मेड इन
लैंग्वेज आव स्टार्स ऐंड, हेवेन्स ऐंड लाइफ।

'अरे मूर्ख, तूने क्या इस प्रस्तुत गोचर जगत् को ब्रह्म समझा था ? यह तो आकाश, नक्षत्र और जीवनरूपी भाषा में व्यक्त एक नाम है जो अपने लिये उसने रख लिया है।'

अंत में चराचर की सीमा पर पहुँचकर वह अपने अंतस् के अदृश्य अधि-ष्ठाता से पूछता है—

सीकर–देन दाउ आर्ट गाड ?

विदिन–ऐं मेनी काल मी सो।

ऐंड येट, दो वर्ड्स वेयर नेवर लार्ज एनफ टु टेक मी मेड,
आई हैव ए वेटर नेम।

सीकर–देन ट्रूली हू आर्ट दाउ ?

विदिन–आइ ऐम दाइ सेल्फ।

जिज्ञासु–तो फिर तू ही ब्रह्म है ?

अंतर्वाणी–हाँ बहुत लोग ऐसा ही कहते हैं। फिर भी, यद्यपि शब्दों के भीतर
मेरा स्वरूप नहीं आ सकता, मेरा इससे अच्छा नाम भी है।

जिज्ञासु–फिर तू है कौन ?

अंतर्वाणी–मैं तू ही हूँ (तेरी आत्मा हूँ)।

इसी प्रकार 'तुरीयावस्था' (दि ट्रैंस) नाम की कविता में उन्होंने ब्रह्मानुभूति का वर्णन इस प्रकार किया है—

'मैं निश्चय (जिसका संबंध वुद्धि या विचार से होता है) के ऊपर उठ गया था, काल से परे हो गया था। दिक् के ज्योतिष्क मंडलों से तथा उस कोने से जिसे चेतना या ज्ञान कहते हैं, बिल्कुल बाहर हो गया था। उस दशा में हे प्रभो! क्या मैं तुम्हारे बीच में नहीं था ?'[1]

यहाँ पर हम यह स्पष्ट कह देना चाहते हैं कि उक्त ज्ञानातीत (ट्रैंसेंडेंटल) दशा से––चाहे वह कोई दशा हो या न हो––काव्य का कोई संबंध नहीं है। स्वयं अबरक्रोंबे ने ही अपनी एक दूसरी कविता, 'शरीर और आत्मा' (सोल ऐंड बाडी) में, काव्य की वास्तविक भूमि क्या है, इसका आभास दिया है। उस कविता में, आत्मा इस 'चेतना के तंग घेरे' से बाहर होने के लिये मनोमय कोश (ज्ञानेंद्रियाँ

---

१. आइ वाज एक्जाल्टेड अबव श्योरिटी
ऐंड आउट आव टाइम डिड फाल।

+ + +

आइ स्टुड आउटसाइड दि बर्निंग रिम्स आव प्लेस,
आउटसाइड दैट कार्नर, कांशसनेस।
देन वाज आइ नाट इन दि मिड्स्ट आव दी
लार्ड गाड ?

और मन जिनसे सांसारिक विषयों की प्रतीति होती है) को फेंका ही चाहती है कि शरीर उसको चेतावनी देता है कि ऐसा करने से--

'तू इस विस्मयपूर्ण आनंद को खो बैठेगा जिसे मैंने अपनी विषयविधायिनी इंद्रियों द्वारा इस प्रिय जगत् में खड़ा कर रखा है। फिर यह नीलहरित, यह सौरभ, यह संगीत कहाँ ? फिर यह शाद्वलप्रसार, यह मंद प्रशांत अनिलस्पर्श और ढलते सूर्य का स्वर्णाभ विराम कहाँ ? फिर ये ऊँची उठी हुई पर्वतों की चोटियाँ कहाँ, जो आँखों पर कुहरे की पट्टी बाँधे (ध्यानावस्थित हो) मानों नित्य और दिव्य अनाहत स्वर सुन रही हैं।'[1]

मनोमय कोश ही प्रकृत काव्यभूमि है; यही हमारा पक्ष है। इसके भीतर की वस्तुओं की कोई मनमानी योजना खड़ी करके उसे इससे बाहर के किसी तथ्य का—जिसका कुछ ठीक ठिकाना नहीं—सूचक बताना हम सच्चे कवि का क्या, सच्चे आदमी का काम नहीं समझते।

अब थोड़ा 'अज्ञात की लालसा' का विचार भी कर लेना चाहिए जिसका निरूपण अबरक्रोंबे ने मजहबी ढंग पर अपने 'संत थूमा का आत्मविक्रय' (सेल आव सेंट टामस) नामक काव्य में किया है। ईसाइयों में एक प्रवाद प्रचलित है कि ईसा के चेले थूमा दक्षिण भारत में उपदेश करने आए थे। उसी प्रवाद के आधार पर यह कविता रची गई है। ईसा थूमा को भारतवर्ष में प्रचार के लिये भेजते हैं और वे भाग भाग आते हैं। जब वे दूसरी बार भागने पर होते हैं, तब हजरत ईसा उनसे कहते हैं--

"थूमा ! अपना पाप समझो। तुम डर से नहीं भागे हो, न। आदमी एक बार डर से सिटपिटाता है, पर फिर साहस करके सब प्रकार की आपत्तियाँ झेलने

---

१. दाउ विल्ट मिस दि वंडर आइ हैव मेड फार दी
आव दिस डिअर वर्ल्ड विद माइ फैशनिंग सेंसेज--
दि ब्ल्यू, दि फ्रैग्रेंस, दि सिंगिग ऐंड दि ग्रीन।

+ + +

ग्रेट स्पेसेज आव ग्रासी लैंड, ऐंड आल दि एअर
वन क्वाएट, दि सन टोंकिग गोल्डेन ईज
अपान ऐन आफ्टरनून टाल हिल्स दैट स्टैंड इन वेदर-ब्लाइंडेड ट्रैंसेज
ऐज इफ दे हर्ड, ड्रान अपवर्ड ऐंड हेल्ड वेअर
सम गाड्स एटर्नल ट्यून।

के लिये तैयार हो जाता है। तुम जागे हो अपनी वुद्धमानी और दूरदर्शिता के कारण। यह वुद्धिमानी भी बड़ा भारी पाप है क्योंकि यह मनुष्य की अंतःप्रकृति में निहित अज्ञात शक्तिपथों पर विश्वास नहीं करने देती। उनकी प्रेरणाओं को यह सस्ते अनुभवलब्ध विवेचन के पलड़े पर रखकर तोलती है। यह लालसा को ज्ञान या विचार के घेरे में डालकर संकुचित करती है। पर यह समझ रखो कि मनुष्य उतना ही बड़ा हो सकता है जितना बड़ा उसका अभिलाष होगा। अतः आत्मदृष्टि उतनी ही दूर तक बँधी न रखो जितनी दूर तक तुम्हारे ज्ञान और बुद्धि के दीपक का प्रकाश पहुँचता है। अपनी लालसा को अज्ञात के अंधकार की ओर छानबीन करने के लिये बढ़ाओ। संभव को जानकर -उसके बाहर अनहोनी बातों और असंभव लक्ष्यों की ओर बढ़ो। धीरे धीरे तुम देखोगे कि तुम्हारी ज्ञात की लालसा का क्षेत्र भी आपसे आप वैसा ही व्यापक हो जायगा।'

इस प्रकार हजरत ईसा के मुँह से रहस्यवाद के सिद्धांत पक्ष का निरूपण कराया गया है। इसका निचोड़ यही है कि लालसा को व्यक्त और ज्ञात के बाहर, अव्यक्त और अज्ञात तक ले जाना चाहिए। इस कथन पर विचार करने के पहले लालसा या अभिलाष का स्वरूप निश्चित कर लेना चाहिए। लालसा ऐसी वस्तुओं के प्रति होती है जिनकी प्राप्ति या साक्षात्कार से सुख और आनंद होता है। इस जगत् में सुख और आनंद दुःख और क्लेश के साथ मिला जुला पाया जाता है। दूसरी बात यह है कि जितना सुख सौंदर्य इस जगत् में देखा जाता है उतने से मनुष्य की भावना परितृप्त नहीं होती। वह सुख सौंदर्य को अधिक पूर्ण रूप में देखा चाहती है। भावना या कल्पना को इस पूर्णता के अवस्थान के लिये चार क्षेत्र मिल सकते हैं--

(१) इस भूलोक के बाहर, पर व्यक्त जगत् के भीतर ही किसी अन्य लोक में।

(२) इस भूलोक के भीतर ही, पर अतीत के क्षेत्र में।

(३) इस भूलोक के भीतर ही, पर भविष्य के गर्भ में।

(४) इस गोचर जगत् के परे अभौतिक और अव्यक्त के क्षेत्र में।

१--इन चारों क्षेत्रों के भीतर ले जाकर मनुष्य अपनी सौंदर्य और मंगल की भावना को पूर्णता या पराकाष्ठा तक पहुँचाने का थोड़ा या बहुत प्रयत्न करता रहा है। इनमें से प्रथम क्षेत्र की ओर मनुष्य जाति का ध्यान स्वभावतः सबसे पहले गया। पृथ्वी पर रहकर भी मनुष्य ने व्यक्त जगत् की अनंतता का प्रत्यक्ष अनुभव

किया। अनंत आकाश के बीच नक्षत्रों के रूप में अनंत लोकों का निश्चय उसे सहज में हो गया। वहीं पर कहीं उसकी भावना ने स्वर्ग आदि पुण्य लोकों का अवस्थान किया जहाँ जरा मृत्यु का भय नहीं, दुःख, क्लेश, भय का नाम नहीं, आनंद ही आनंद है--आनंद भी ऐसा वैसा नहीं, नंदनकानन का विहार। लोकसामान्य धर्मव्यवस्था और काव्य दोनों में इस भावना का उपयोग हुआ।

२--द्वितीय क्षेत्र में सुख सौंदर्य की पूर्णता की भावना उस समय से हुई जब प्राचीन इतिहास, कथा पुराण आदि का मौखिक प्रचार मनुष्यजाति के बीच हुआ। इन कथाओं में पूर्वकाल की वीरता, धीरता धर्मपरायणता, सुख समृद्धि आदि का बहुत ही मनोरंजक और अत्युक्त वर्णन रहता था जिसे सुनते सुनते भूतकाल के बीच सुख सौंदर्य की पूर्णता की सामान्य धारणा और पुष्ट होती रही। यह धारणा पूरबी (एशियाई) जातियों में अब तक मूलबद्ध है।

३--तृतीय क्षेत्र में सुख सौंदर्य की पूर्णता की भावना बिल्कुल आधुनिक है। इसका प्रादुर्भाव मनुष्यजाति की स्थिति पर व्यापक दृष्टि से विचार करने की वर्तमान प्रवृत्ति के साथ साथ हुआ है। धर्मनीति, राजनीति, व्यापार-नीति आदि के कारण मनुष्यजाति के भीतर फैली हुई विषमता, क्लेश, ताप, अन्याय, अत्याचार इत्यादि के परिहार की भावना और प्रयत्न के साथ आशा और उत्साह का संयोग करने के लिये कवियों की वाणी भी अग्रसर हुई। इस प्रकार की कविता का प्रचार योरपीय देशों में सुख समृद्धि और स्वातंत्र्य के संगीत के रूप में शेली के समय से लेकर अब तक जारी है। भविष्य का सुख स्वप्न वर्तमान योरपीय कविता के प्रधान लक्षणों में है। यह मंगलाशा बहुत ही प्रशस्त भाव है, इसमें संदेह नहीं, पर इसके संबंध में कुछ अस्वाभाविक और कृत्रिम चर्चा का प्रचार भी देखा जाता है। यह सुखस्वप्न 'भविष्य की उपासना या भविष्य का प्रेम' कहा जाता है। वास्तव में यह प्रस्तुत जीवन का प्रेम है। आशा इसी प्रेम के संचारी के रूप में उठकर इस जीवन के पूर्ण सौंदर्य का दर्शन इसे भविष्य के क्षेत्र में ले जाकर कराती है। भविष्य के सुख सौंदर्य के चित्रण की प्रवृत्ति का यही मूल है।

यह चित्रण भी उसी हद तक पहुँचा दिया जाता है जिस हद तक किसी परलोक के सुख सौंदर्य का चित्रण। अबरक्रोंबे ने इस जीवन के साथ 'नित्य का संयोग' (दि एटर्नल वेडिंग) किसी भविष्य काल में, निर्विशेष और निरपेक्ष आनंद का स्वप्न देखते हुए, इस प्रकार कराया है--

······सो वी आर ड्रिवेन
आनवर्ड ऐंड अपवर्ड, इन ए विंड आव ब्यूटी,

अनटिल मैन्स रेस बी बील्डेड बाइ इट्स जाय

इनटु सम हाइ इन्कंपेयरेबुल डे,

ह्वेअर परफेक्ट्ली डिलाइट मे नो इटसेल्फ––

नो लांगर नीड ए स्ट्राइफ टु नो इटसेल्फ

ओन्ली बाइ प्रिवेलिंग' ओवर पेन।

'हम सौंदर्य की वायु में पड़े बराबर आगे और ऊँचे बढ़ते जाते हैं। इस प्रकार मनुष्यजाति अंत में वह अनुपम दिन देखेगी जब आनंद अपनी अनुभूति आप अकेले कर लेगा––इस अनुभूति के लिये उसे किसी प्रकार के द्वंद्व की अपेक्षा न होगी। आनंद स्वयंप्रकाश होगा केवल क्लेश के परिहार के रूप में न होगा।'

पर यह कहना कि अब 'भूत के प्रेम' के स्थान पर 'भविष्य के प्रेम' ने घर किया है, एक प्रकार की रूढ़ि (कन्वेंशन) या बनावट ही है। हृदय की दीर्घ वंशपरंपरागत वासना का उल्लेख हम पहले कर चुके हैं। इस वासना के संघटन में इतिहास, कथा, आख्यान आदि का भी बहुत कुछ योग रहता है। एक भावुक योरोपियन के लिये एथंस, रोम आदि नामों में तथा एक भावुक भारतीय के लिये अयोध्या, मथुरा, दिल्ली, कन्नौज, चित्तौड़, पानीपत इत्यादि नामों में कितना मधुर प्रभाव भरा है! अतीत का यह राग कहाँ तक उपयोगी है, इसका विचार करने हम नहीं बैठे हैं। उपयोगिता अनुपयोगिता का विचार छोड़, शुद्ध कला की दृष्टि से हम मनुष्य की रागात्मिका प्रकृति के स्वरूप का विचार कर रहे हैं। मनुष्य का हृदय वास्तव में जैसा है वैसा मानकर हम चल रहे हैं। हमारे कहने का अभिप्राय केवल यही है कि 'अतीत का राग' एक बहुत ही प्रबल भाव है। उसकी सत्ता का अस्वीकार किसी दशा में हम नहीं कर सकते। मनुष्य शरीरयात्रा के संकीर्ण मार्ग में मैले पड़े हुए अपने भावों को अतीत की पुनीत धारा में अवगाहन कराकर न जाने कब से निर्मल और स्वच्छ करता चला आ रहा है। अतीत का और हमारा साहचर्य बहुत पुराना है। उसे हम जानते हैं, पहचानते हैं, इसीलिये प्यार करते हैं। भविष्य को हम नहीं जानते उसकी हमारी जान पहचान तक नहीं। उसके साथ प्रेम कैसा? परिचय के बिना प्रेम हम नहीं मानते। प्रेम के लिये परिचय चाहिए चाहे पूरा, चाहे अधूरा।

४––अब इस गोचर जगत के परे अभौतिक, अव्यक्त और अज्ञात क्षेत्र को लीजिए। सुख सौंदर्य की पूर्ति के लिये जो तीन क्षेत्र ऊपर निर्दिष्ट किए गए उनमें सबसे अज्ञात भविष्य का क्षेत्र है। उसके अंतर्गत हम दिखा चुके हैं कि जो 'भविष्य

का प्रेम' कहा जाता है वह वास्तव में प्रस्तुत जीवन का प्रेम है जो आशा का संवरण कराके कवि को भविष्य-सुख-सौंदर्य के चित्रण में प्रवृत्त करता है। वही बात यहाँ भी है। वास्तव में यह जगत् सुख के सौंदर्य की आसक्ति या प्रेम है जो संचारी के रूप में आशा या अभिलाष का उन्मेष करके, इस सुख सौंदर्य को किसी अज्ञात या अव्यक्त क्षेत्र में ले जाकर पूर्ण करने की ओर प्रवृत्त करता है। अतः तत्वदृष्टि से, मनोविज्ञान की दृष्टि से, साहित्य की दृष्टि से 'अज्ञात की लालसा' कोई भाव ही नहीं है। यह केवल 'ज्ञात की लालसा' है जो भाषा की छिपानेवाली वृत्ति के सहारे 'अज्ञात की लालसा' कही जाती है।

अपने सुख सौंदर्य की भावना को पूर्णता पर पहुँचाने के लिये इस क्षेत्र की ओर पहले पहल दृष्टि करनेवाले सूफी थे। उनकी भावुकता इस जगत् की ऐसी विचित्र और रमणीय रूपविभूति को केवल ईश्वर की कृति या रचना मानने से तृप्त नहीं हुई। किसी के बनाए खिलौने की सुंदरता देख हम चाहे जितने मुग्ध हों--इतने मुग्ध हों कि बनानेवाले का हाथ चूमने को जी चाहे--पर हमारा प्रेम उस (बनानेवाले) से दूर ही दूर रहेगा। इससे सूफियों ने इस प्रत्यक्ष रूप-विभूति को ईश्वर की कृति न कहकर उसकी छाया या प्रतिबिंब कहा। किस प्रकार इस 'प्रतिबिंब' के साथ 'अभिव्यक्तिवाद' का संयोग करके उन्होंने अपने काव्यक्षेत्र में कृत्रिमता न आने दी, इसका वर्णन हम आगे चलकर करेंगे। यहाँ प्रस्तुत विषय है सुख सौंदर्य की भावना को अव्यक्त और अभौतिक क्षेत्र में ले जाकर पूर्णता को पहुँचाना। इस संबंध में यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि सूफी कविता इस काया के बीच में ही--इस दृश्य जगत् के भीतर ही—उस प्रियतम की झलक देखने दिखाने में प्रवृत्त रही है। अव्यक्त के क्षेत्र में सौंदर्य का अनंत सागर, आनंद की अपरिमित राशि, प्रेम वासना की असीम तृप्ति का विव-रण देने वहुत ही कम गई है। भारतवर्ष में निर्गुण संप्रदाय के भीतर जो सूफी भावना प्रकट हुई उसमें अलबत यह प्रवृत्ति कुछ दिखलाई पड़ती है। कारण यह है कि भारतीय काव्यक्षेत्र में उसे अरबी फारसी के काव्यक्षेत्र की अपेक्षा अधिक रमणीय और प्रचुर रूपविधान मिला। पर 'कल्पनावाद' के सहारे अव्यक्त और अज्ञात की सबसे अधिक झाँकियाँ विलायती 'रहस्यवाद' में ही खोली गई।

विलायती काव्यक्षेत्र में सुख सौंदर्य की भावना को अज्ञात और अव्यक्त के क्षेत्र में ले जाकर पूर्णता पर पहुँचाने का इशारा किधर से मिला, थोड़ा यह भी देख लेना चाहिए। यह इशारा जर्मन दार्शनिकों के 'प्रत्ययवाद' (आइडिऐलिज्म)

से मिला, जिसके प्रवर्तक काँट थे। उन्होंने मनुष्य के ज्ञान की विस्तृत परीक्षा करके यह प्रतिपादित किया कि इंद्रियों की सहायता से मन को जिन रूपों का बोध होता है वे उसी के रूप हैं किसी बाह्य वस्तु के नहीं। परमार्थ पक्ष (क्रीटिक आव प्योर रीजन) में ईश्वर, जगत् और आत्मा का पक्ष विपक्ष दोनों के प्रमाणों के खंडन द्वारा, असिद्ध ठहराकर, व्यवहार पक्ष (क्रीटिक आव प्रैक्टिकल रीज़न) में उन्होंने ईश्वर, अमर आत्मा और अनंत जीवन सबका प्रतिपादन किया। उन्होंने कहा कि शुद्ध बुद्धि के द्वारा तो नामरूपात्मक जगत् से परे वस्तुतत्व तक हम नहीं पहुँच सकते, पर व्यवहारबुद्धि द्वारा पहुँच जाते हैं। इच्छा या कर्मेच्छा पारमार्थिक वस्तु का आभास देती है। यह न तो बुद्धि से वद्ध या नियंत्रित है और न बाह्य जगत् के नियमों से। इसपर आदेश करनेवाले केवल नित्य और सर्वगत धर्मनियम हैं। इच्छा का यह स्वातंत्र्य हमें नामरूपात्मक दृश्य जगत् से अगोचर जगत् में ले जाता है जहाँ धर्मनियम, शुद्ध अमर आत्मा और ईश्वर का अस्तित्व मिल जाता है। जीवन का चरम मंगल क्या है? न अकेला धर्म, न अकेला सुख। धर्म का सुख से कोई स्वतःसिद्ध संबंध नहीं। जीवन के चरम मंगल में धर्म और सुख दोनों की पराकाष्ठा है। अब इन दोनों का संयोग कैसे होता है। कोई मध्यस्थ चाहिए। इसलिये ईश्वर का अस्तित्व मानना पड़ता है। ईश्वर दोनों के बीच संयोग स्थापित करता है। इसी विचारपद्धति से आत्मा का अमरत्व भी मानना पड़ता है। धर्म की पराकाष्ठा और सुख की पराकाष्ठा के साधन के लिये यह अल्पकालिक जीवन काफी नहीं है। अतः अनंत जीवन मानकर चलना पड़ता है।[१]

कट्टर दार्शनिक काँट के इस व्यवहार-पक्ष-निरूपण पर वैसी आस्था नहीं रखते। काँट अपने परमार्थ-पक्ष-निरूपण के लिये ही प्रसिद्ध हैं। विचार करने पर यह स्पष्ट प्रतीत होगा कि काँट का व्यवहार-पक्ष-निरूपण उसी दृष्टि से हुआ है जिस दृष्टि से शंकराचार्य का; पर दोनों में उतना ही अंतर है जितना भारत और योरप में। व्यवहारपक्ष में शंकराचार्य ने जिस उपासनागम्य ब्रह्म का अवस्थान किया है वह सोपाधि या सगुण ब्रह्म है; अव्यक्त पारमार्थिक सत्ता नहीं। अव्यक्त, निर्गुण, निर्विशेष (ऐब्सोल्यूट) ब्रह्म उपासना के व्यवहार में सगुण ईश्वर हो जाता है। इसका तात्पर्य यह है कि उपासना जब होगी तब व्यक्त और सगुण की ही होगी; अव्यक्त और निर्गुण की नहीं। 'ईश्वर' शब्द ही सगुण और विशेष का द्योतक है, निर्गुण और निर्विशेष का नहीं। उसके भीतर सेव्य-सेवक-भाव छिपा हुआ है। स्थूल आकार मात्र हटाकर दया अनुग्रह,

---

१. विशेष देखिए 'विश्वप्रपंच' की भूमिका।

प्रेम, सौंदर्य इत्यादि में योरपवाले चाहे अभौतिक, अगोचर, अव्यक्त या परा सत्ता की प्राप्ति समझ लें; पर सूक्ष्म भारतीय दार्शनिक दृष्टि इन सबको प्रकृति के भीतर ही लेगी। दया, अनुग्रह, औदार्य आदि मन की वृत्तियाँ हैं जो प्रकृति का ही विकार है। इसी प्रकार सौंदर्य, माधुर्य आदि भूतों के गुण हैं। ये सब गोचर के अंतर्भूत हैं, क्योंकि मन, जो इनका बोध करता है, भीतरी इंद्रिय ही है। भारतीय और योरपीय दृष्टि के इस भेद को ध्यान में रखना चाहिए।

भारतीय दृष्टि के अनुसार अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाष या लालसा नहीं। यदि कहा जाय कि 'मोक्ष' की इच्छा का फिर क्या अर्थ होगा? इसका उत्तर यह है कि मोक्ष या मुक्ति केवल अभावसूचक (निगेटिव) शब्द है, जिसका अर्थ है छुटकारा। जिससे मोक्षार्थी छुटकारा चाहता है वह दुःख, क्लेशादि का संघात उसे ज्ञात होता है। छुटकारे के पीछे क्या दशा होगी, इसका न तो उसे कुछ ज्ञान होता है, न अभिलाष हो सकता है। इसी से हमारे यहाँ के भक्त लोग, जो ब्रह्म के सगुण रूप में आसक्त होते हैं, मुक्ति के मुँह में धूल डाला करते हैं। जिज्ञासा और लालसा में बड़ा भेद है। जिज्ञासा केवल जानने की इच्छा है। उसका ज्ञेय वस्तु के प्रति राग, द्वेष, प्रेम, घृणा इत्यादि का कोई लगाव नहीं होता। उसका संबंध शुद्ध ज्ञान के साथ होता है। इसके विपरीत लालसा या अभिलाष रति-भाव का एक अंग है। अव्यक्त ब्रह्म की जिज्ञासा और व्यक्त सगुण ईश्वर या भगवान् के सान्निध्य का अभिलाष, यही भारतीय पद्धति है। अव्यक्त, अभौतिक और अज्ञात का अभिलाष यह बिलकुल विदेशी कल्पना है और मजहबी रुकावटों के कारण पैगंबरी मत माननेवाले देशों में की गई है। इसकी सांप्रदायिकता हम आगे चलकर दिखाएँगे। यहाँ इतना ही कहने का प्रयोजन है कि अव्यक्त, अगोचर ज्ञानकांड का विषय है। हमारे यहाँ न वह उपासना क्षेत्र में घसीटा गया है, न काव्यक्षेत्र में। ऐसी बेढब जरूरत ही नहीं पड़ी।

उपासना के लिये इंद्रिय और मन से परे ब्रह्म को पास लाने की जरूरत हुई। कहीं तो वह ईश्वर के रूप में केवल मन के पास लाया गया अर्थात् उससे रूप, आकार आदि की भावना न करके केवल दया, दाक्षिण्य, प्रेम, औदार्य आदि की ही भावना की गई। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह केवल अंतःकरणग्राह्य भावना भी गोचर भावना ही है। कहीं इसके आगे बढ़कर विष्णु, शिव इन देवरूपों में—अर्थात् मनुष्य से ऊँची कोटि में—

बाह्य-करण-ग्राह्य भावना भी हुई। भारतीय भक्तिभावना यहीं तक पुष्ट न हुई। बड़े साहस के साथ आगे बढ़कर उसने नर में ही नारायणत्व का दर्शन किया। राम और कृष्ण को लेकर भक्तिकाव्य का प्रवाह बड़े वेग से चल पड़ा। सारांश यह कि सान्निध्य का अभिलाष व्यक्त और ज्ञात की ओर ही आकर्षित होता हुआ बढ़ा है और उसी को उसने अपना चरम लक्ष्य भी रखा है। यहाँ के भक्तों का साध्य कैवल्य नहीं रहा।

अब यह देखना चाहिए कि मनुष्य अपनी सुख-सौंदर्य-भावना को जब पूर्णता के लिये चरम सीमा पर पहुँचाता है तब क्या वह सचमुच व्यक्त, भौतिक या प्राकृतिक के परे हो जाता है? उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि वह इसके भीतर ही रहता है। भावना या कल्पना में आई हुई संघटित रूप-योजना चाहे वह कितनी ही दूरारूढ़ हो, व्यक्त प्रकृतिविकार ही रहेगी। अब रही असीम ससीम और नित्य अनित्य की बात। हम पहले कह चुके हैं कि समष्टि रूप में यह विश्व या व्यक्त जगत् अनंत और शाश्वत है। ब्रह्म के मूर्त, अमूर्त दो रूपों में से मूर्त और सत् को जो मर्त्य कहा है वह केवल सतत गतियुक्त या परिवर्तनशील के अर्थ में, सत्ता के अभाव के अर्थ में नहीं। अतः असीम और नित्य के लिये अव्यक्त और अगोचर में जाने की कोई जरूरत नहीं। ब्रह्म के दोनों रूप असीम और नित्य हैं। इस मूर्त विराट् के भीतर न जाने कितने लोक, ब्रह्मांड, सौरचक्र, बनते बिगड़ते रहते हैं, पर इसकी रूपसत्ता ज्यों की त्यों रहती है। अबरक्रोंबे ने अपनी 'निकास' (ऐन एस्केप) नाम की कविता में असीम के अभिलाष के जिस द्वंद्व का वर्णन बड़े रमणीय रूपविधान के साथ किया है, वह वास्तव में—भारतीय दृष्टि से—व्यक्त और गोचर के भीतर ही है।[२]

---

१. द्वेवाव ब्राह्मणो रूपं मूर्तञ्चैवामूर्तञ्च, मर्त्यञ्चामृतञ्च, स्थितञ्च यच्च, सच्च त्यच्च।—मूर्त्तामूर्त्तब्राह्मण (बृहदारण्यकोपनिषद्)। दृश्य या मूर्त्त के लिये 'सत्' शब्द का प्रयोग उपनिषदों में बहुत जगह हुआ है।

२. डिजायर आव इनफिनिट थिंग्ज, डिजायर आव फाइन इट—टिज दि रेसज आव दि ट्वेन मेक्स मेन।

—ऐज टू यंग विड्स स्कूल्ड अमंग दि स्लोप्स एंड वोल्ज आव राइवल हिल्स दैट ईच टु अदर लुक।

ऐक्रास ए संकेन टार्न आन ए स्टिल डे,

रन फोर्थ फ्राम देअर संडर्ड नर्सरीज, एंड मीट

हमारा कहना यही है कि हृदय का अव्यक्त और अगोचर से कोई संबंध नहीं हो सकता। प्रेम, अभिलाष, जो कुछ प्रकट किया जायगा वह व्यक्त और गोचर ही के प्रति होगा। प्रतिबिंबवाद, कल्पनावाद आदि वादों का सहारा लेकर इन भावों को अव्यक्त और अगोचर के प्रति कहना और अपने काल्पनिक रूपविधान को ब्रह्म या पारमार्थिक सत्ता की अनुभूति बताना काव्यक्षेत्र में एक अनावश्यक आडंबर खड़ा करना है। यदि यह कहा जाय कि सदा बदलते रहनेवाले इस दृश्यप्रसार की तह में सदा एकरस रहनेवाली अव्यक्त सत्ता है ही, अतः जिस अनुराग के साथ प्रकृति की भव्य रूपयोजना की जाती है उसे उसी अव्यक्त शक्ति या सत्ता के प्रति कहने में क्या हर्ज है, तो इसका उत्तर यह है कि इससे भावक्षेत्र में असत्य का प्रचार होता और पाषंड का द्वार खुलता है। यदि कोई चटोरा आदमी कोई बहुत ही मीठा फल खाकर जीभ चटकारता हुआ उसका बड़े प्रेम से वर्णन करे और पूछने पर कहे कि मेरा लक्ष्य उस फल की ओर नहीं, उस वृक्ष के मूल या बीज की ओर है जिसका फल है, तो उसके इस कथन का क्या मूल्य होगा? जो यह भी नहीं जानता कि 'ब्रह्मवाद' और 'कविता' किन चिड़ियों के नाम हैं, जो अंगरेजी की अंधी नकल पर बनी बँगला की कविताओं तथा वैष्णव कवियों की बंग समीक्षाओं तक ही सारी दुनिया खतम समझता है, वह यदि मुँह बना बनाकर कहने लगे कि 'जब मैं ब्रह्मवाद की कोई कविता देखता हूँ तब हर्ष से नाच उठता हूँ' तो एक सुशिक्षित सुननेवाले पर क्या असर होगा?

अब यहाँ पर थोड़ा यह भी विचार करने की आवश्यकता प्रतीत होती है कि भाव के क्षेत्र में परोक्ष की 'जिज्ञासा' का क्या उपयोग हो सकता है। स्वाभाविक रहस्यभावना में—जिसका किसी वाद के साथ कोई संबंध नहीं—इसका कभी कभी बहुत सुंदर उपयोग होता है। वहाँ पर यह प्रकृति के क्षेत्र के किसी अभिव्यक्त सौंदर्य या माधुर्य से उठे हुए आह्लाद की अनुभूति की व्यंजना करता है। जैसे, शिशु की मधुर मुसकान पर मुग्ध होकर यदि कोई कवि कहे कि 'इसके अधरों पर किस आनंदलोक की मधुर स्मृति संचरित हो रही है?'

इन दी मिडिल एअर...
ऐंड ह्वेन दे क्लोज, देअर स्ट्रगल इज काल्ड मेन।
डिस्ट्रेसिंग विद हिज स्ट्राइफ ऐंड फ्लरी दि ब्लैंड
पूल आव ऐक्जिस्टेंस, दैट ले क्वाएट बिफोर
होल्डिंग दि काम वाच आव एटर्निटी।

सौरभपूर्ण कुसुमविकास देख यदि कहा जाय कि 'यह किस सुख सौंदर्य की अनंत राशि से चोरी करके भाग आया है', तो प्रस्तुत माधुर्य या सुख सौंदर्य के प्राचुर्य के निमित्त बड़ा सुंदर औत्सुक्य व्यंजित होगा। यह औत्सुक्य या अभि-लाष अव्यक्त या अज्ञात प्रेम के प्रति कभी नहीं कहा जा सकता, यह व्यक्त या ज्ञात के प्रति ही होगा। कवि को अपने सामने उपस्थित माधुर्य या सुखसौंदर्य इतना अच्छा लग रहा है कि भूलोक के अतिरिक्त किसी और—व्यक्त और गोचर ही—लोक की भावना करता है जहाँ इस प्रकार के सुखसौंदर्य का दर्शन इतना विरल न हो, बराबर चारों ओर देखने को मिला करे। इसमें न कहीं असीम का अभिलाष है, न अज्ञात की लालसा। यह उसी पुरानी स्वर्गभावना का आधुनिक सभ्यता के अनुकूल पड़ता हुआ रूप है। स्वर्ग के पुराने निश्चित विवरण में, आधुनिक परिष्कृत रुचि के अनुसार, जो भद्दापन है वह इस अनिश्चित भावना में दूर हो जाता है।

शेली ने अपनी 'जिज्ञासा' (दि क्वेश्चन) नाम की कविता बड़ी सुंदर जिज्ञासा के साथ समाप्त की है। स्वप्न में वह वसंतविकास और सौरभ से पूर्ण एक अत्यंत रमणीय नदीतट पर पहुँचते हैं। उस व्यक्त और गोचर स्थल का ही बहुत संबद्ध और संश्लिष्ट चित्रण सारी कविता में हुआ है। अंत में जाकर वे कहते हैं कि मैंने फूलों को चुन चुनकर बहुत सुंदर स्तवक तैयार किया और बड़े आह्लाद के साथ वहाँ दौड़ा गया जहाँ से आया था कि उसे अर्पित करूँ। पर अरे ! किसे ?' इस 'किसे' में अद्वैत का कैसा सुंदर आभास मात्र है। 'वाद' का कोई विस्तार नहीं है।

आई मेड ए नोजगे......
केप्ट दीज इंप्रिजंड चिल्डड्रेन आव दि हाउस
विदिन माइ हैंड,—ऐंड देन इलेट ऐंड गे,
आइ हेसेंड टु स्पाट फ्राम ह्वेन्स आइ हैड कम,
दैट आइ माइट देअर प्रेजेंट इट—ओ ! टु हूम ?

इस प्रकार की स्वाभाविक और सच्ची रहस्यभावना का माधुर्य प्रत्येक सहृदय स्वीकार करेगा। पर जब किसी वाद के सहारे वेदना की तरी पर सवार होकर अंधड़ और अंधकार के बीच असीम की ओर यात्रा होगी, सामने अलौकिक ज्योति फूटती दिखाई देगी, लोकलोकांतर और कल्पांतर के समाहृत अरुणोदय में असीम ससीम के मिलन पर विश्व-हृदय की तंत्री के सब तार झंकारोत्सव करने लगेंगे, आप ही आपको खोजने का स्वप्न टूटने पर अट्टहास होने लगेगा,

तब सहृदयता और भावुकता तो कोई और ठिकाना ढूँढ़ेंगी; हाँ अज्ञानोपासना सिद्धता का मुकुट या पैगंबरी का चौगोशिया ताज पहनाने के लिये ठहरे तो ठहरे।

सारांश यह कि जहाँ तक अज्ञात की ओर अनिश्चित संकेत मात्र रहता है वहाँ तक तो प्रकृत काव्यदृष्टि रहती है पर जब उसके आगे बढ़कर उस अज्ञात को अव्यक्त और अगोचर कहकर उसका चित्रण होने लगता है, उसका पूरा ब्योरा दिया जाने लगता है, तब लोकोत्तर दिव्य दृष्टि का दावा सा पेश होता हुआ जान पड़ता है। इस दावे का हृदय पर बड़ा बुरा प्रभाव पड़ता है। एक ओर—श्रोता या पाठक के पक्ष में—तो इससे अज्ञानप्रियता का अनुरंजन होता है; दूसरी ओर—कवि के पक्ष में—उस अज्ञानप्रियता से लाभ उठाकर अहंकार-तुष्टि का अभ्यास पड़ता है। पहुँचे हुए सिद्ध या ब्रह्मदर्शी बननेवाले बहुत से साधु शास्त्रों की सुनी सुनाई बातों को—उनकी कुछ अगाड़ी पिछाड़ी खोल—पहेली के रूप में करके गँवारों को चकित किया करते हैं। यह प्रवृत्ति शिक्षितों और पढ़े लिखे लोगों में और भी अनर्थ खड़ा करती है। यदि कोई व्यक्ति अभिज्ञान शाकुंतल की आध्यात्मिक व्याख्या करे, मेघ की यात्रा को जीवात्मा का परमात्मा में लीन होने का साधनपथ बताए, तो कुछ लोग तो विरक्ति से मुँह फेर लेंगे, पर बहुत से लोग आँखें फाड़कर काष्ठकौशिक की तरह ताकते रह जायँगे।

कौन कविता सच्ची रहस्यभावना को लेकर चली है और कौन वादग्रस्त आडंबर मात्र है, यह पहचानना कुछ कठिन नहीं है। ऊपर जो पहचान बताई गई है वह वर्ण्य वस्तु (मैटर) के संबंध में है। वर्णन प्रणाली (फार्म) की कुछ पहचान आगे कही जायगी।

एक ही कवि कभी वादग्रस्त होकर अपने को लोक से परे प्रकट करने का शब्दप्रयत्न करता है, कभी भाव की स्वच्छ भूमि पर विचरण करता है। वही अवरक्रांबे जो कभी वादग्रस्त होकर 'चेतना नामक कोने से बाहर' की बात कहने जाता है, जब लोकवादी (ह्यूमैनिटेरिअन) के रूप में हमारे सामने आता है, विशुद्ध काव्यदृष्टि का प्रमाण देता है, तब उसकी सचाई में संदेह करने की कोई जगह नहीं रह जाती। यही बात श्री रवींद्रनाथ ठाकुर के संबंध में भी ठीक समझनी चाहिए। उनकी रहस्यवाद की वे ही कविताएँ स्मरणीय हैं जो लोकपक्षसमन्वित हैं, जैसे, 'गीतांजलि' का यह पद—

> **जो कुछ दे तू हमें उसी से काम हमारा सरता है।**
> **कमी न होती उसमें कुछ वह पीछे तुझपर फिरता है।**

सरिताएँ सब बहती बहती जग हित आतीं जातीं।
अविच्छिन्न धारा से तेरे पद धोने को फिर धातीं।
सभी कुसुम अपने सौरभ से सकल सृष्टि को महकाते।
तेरी पूजा में वे अपना महायोग हैं रच पाते।
जग वंचित हो जिससे ऐसी तेरी पूजनवस्तु नहीं।
जग हित में आई न वस्तु जो तव पूजन की नहीं, नहीं।

'तू ने मुझे असीम बनाया है' ऐसी कविताओं में यह बात नहीं है। इस ढंग की कविताओं के स्वरूप का कुछ उद्घाटन स्वर्गीय द्विजेंद्रदाल राय ने अपनी समीक्षाओं में किया था।

भारतीय काव्यदृष्टि के निरूपण में हम दिखा चुके हैं कि भारतवर्ष में कविता इस गोचर अभिव्यक्ति को लेकर ही बराबर चलती रही है और यही अभिव्यक्ति उसकी प्रकृत भूमि है। मनुष्य के ज्ञानक्षेत्र के भीतर ही उसका संचार होता है। 'चेतना के कोने के बाहर न वह झाँकने जाती है, न जा ही सकती है। वहीं पर हम यह भी कह चुके हैं कि अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर और निर्विशेष (स्टैटिक ऐंड ऐब्सोल्यूट) सौंदर्य या मंगल कहीं नहीं है। वह केवल किसी वाद के भीतर ही मिल सकता है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में गत्यात्मक सौंदर्य और गत्यात्मक मंगल ही है। सौंदर्यमंगल की यह गति नित्य है। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। रवींद्र बाबू के दोस्त ईट्स एक ओर कट्टर देशभक्त और आयलैंड की अनन्य आराधना प्रवर्तित करनेवाले हैं, दूसरी ओर ब्लेक के सांप्रदायिक और सिद्धांती रहस्यवाद का पूरा समर्थन करनेवाले। वे भी जब वादमुक्त होकर काव्य की शुद्ध सामान्य भूमि पर आए हैं तब भारतीय दृष्टि के अनुसार सापेक्ष गत्यात्मक (डाइनैमिक) सौंदर्य की नित्यता और अनंतता का अनुभव करते हैं। अपनी 'गुलाब' शीर्षक कविताओं में एक स्थल पर वे साफ कहते हैं—

रेड रोज, प्राउड रोज, सैड रोज आव आल माइ डेजन !

:o: :o: :o:

कम नियर, दैट नो मोर ब्लाइंडेड बाइ मैन्स फेट,
आइ फाइंड अंडर दि बाउज आवलव ऐंड हेड हेट,
इन आल पुअर फूलिश थिंग्ज दैट लिव ए डे,
एटर्नल ब्यूटी वांडरिंग आन हर वे।

'लाल गुलाब, गर्वीले गुलाब, मेरे सब दिन के उदास गुलाब ! पास आओ, जिसमें मनुष्य की गति देखकर मुझमें जो अंधापन आ जाता है वह दूर हो और मैं राग और द्वेष की नाना शाखाओं के तले बैठा हुआ बेचारी इन सब क्षण भर रहनेवाली मुग्ध वस्तुओं में अनंत सौंदर्य की अनंत गति का दर्शन करूँ।'

कविता के मूल में भाव या मनोविकार ही रहते हैं, काव्य की आत्मा रस ही है, यह बात इतनी पुरानी पड़ गई है कि नवीनता के बहुत से अभिलाषी तथ्यातथ्य की बहुत परवा छोड़, इसके स्थान पर कोई और बात कहने का प्रयत्न करते आ रहे हैं। जगन्नाथ पंडितराज ने रस के स्थान पर 'अर्थ की रमणीयता' ग्रहण की; पर रमणीयता भी रसात्मकता से संबद्ध है। मन का रमना किसी भाव में लीन होना ही है। हृदय के प्रभावित होने का नाम ही रसानुभूति है। विलायती साहित्य में 'कल्पना' शब्द की बड़ी धूम देख कुछ लोग कभी कभी कह देते हैं कि 'रसात्मक वाक्य काव्य होता है' इस लक्षण में कल्पना पक्ष बिलकुल छूट गया है, केवल भावपक्ष (इमोशन) आया है। पर जो लोग रसपद्धति को अच्छी तरह समझते हैं और आधुनिक मनोविज्ञान द्वारा निरूपित भाव (इमोशन, सेंटिमेंट) के स्वरूप से भी परिचित हैं, उनके निकट इस कथन का कोई अर्थ नहीं है, वह एक वृत्तिचक्र (सिस्टम) है जिसके अंतर्गत प्रत्यय (काग्निशन), अनुभूति (फीलिंग), इच्छा (कोनेशन), गति या प्रवृत्ति (टेंडेंसी), शरीरधर्म (सिम्प्टम्स), सबका योग रहता है। हमारे यहाँ रस निष्पन्न करनेवाली पूर्ण भावपद्धति में ये सब अवयव रखे हुए हैं। विभावों और अनुभावों की प्रतिष्ठा कवि की कल्पना द्वारा ही होती है और श्रोता या पाठक भी उनकी मूर्ति या रूप का ग्रहण अच्छी कल्पना के बिना पूरा पूरा नहीं कर सकता। विभाव और अनुभाव कल्पनासाध्य हैं।

किसी भाव की रसात्मक प्रतीति उत्पन्न करने के लिये कविकर्म के दो पक्ष होते हैं—अनुभावपक्ष और विभावपक्ष। अनुभावपक्ष में आश्रय के रूप, चेष्टा और वचन का और विभावपक्ष में आलंबन के रूप, चेष्टा और वचन का विन्यास होता है। इस दृष्टि से शृंगाररस में स्त्रियों के जो हाव या अलंकार माने गए हैं वे विभावपक्ष के अंतर्गत होंगे, अनुभावपक्ष के नहीं। नायिकाओं में अलंकार की योजना उनकी मनमोहकता बढ़ाने के लिये—उन्हें और मनोहर रूप प्रदान करने के लिये होती है, भाव की व्यंजना के उद्देश्य से नहीं। नायिका को आलंबन मानकर, उद्दीपन की दृष्टि से ही, उसमें उन चेष्टाओं का विधान होता है जो हाव और अलंकार कहलाती हैं। अनुभाव और विभाव दोनों पक्षों के विधान के लिये भी और सम्यक् ग्रहण के लिये भी कल्पना

शक्ति अपेक्षित है। विधान के लिये कवि में 'विधायक कल्पना' अपेक्षित होती है और सम्यक् ग्रहण के लिये पाठक या श्रोता में 'ग्राहक कल्पना'।

रसात्मक प्रतीति एक ही प्रकार की नहीं होती। दो प्रकार की अनुभूति तो लक्षणग्रंथों की रसपद्धति के भीतर ही, सूक्ष्मता से विचार करने से, मिलती है। भारतीय भावुकता काव्य के दो प्रकार के प्रभाव स्वीकार करती है--

(१) जिस भाव की व्यंजना हो उसी भाव में लीन हो जाना।

(२) जिस भाव की व्यंजना हो उसमें लीन न होना; पर उसकी व्यंजना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करना।

दूसरे प्रकार के प्रभाव को मध्यम स्थान प्राप्त है। पूर्णरस की अनुभूति प्रथम प्रकार का प्रभाव है। जिन्हें साहित्य में स्थायी भाव कहते हैं केवल उन्हीं की अनुभूति पूर्णरस के रूप में होती है। वे ही ऐसे भाव हैं जो व्यंजित होने पर पाठक या श्रोता के हृदय में भी उत्पन्न होते हैं। यह नहीं है कि चाहे जिस भाव का विभाव, अनुभाव और संचारी द्वारा विधान किया जाय, वह पूर्णरस के रूप में अनुभूत होगा। असूया या व्रीड़ा को यदि हम स्वतंत्र भाव के रूप में लेकर उसका विभाव, अनुभाव और संचारी के द्वारा वर्णन करें तो भी सुननेवाले को ईर्ष्या या लज्जा का अनुभव न होगा। इनकी अच्छी से अच्छी व्यंजना को भी वह उसी रूप में ग्रहण करेगा कि 'हाँ! बहुत ठीक है। ईर्ष्या या व्रीड़ा में ठीक ऐसे ही वचन मुँह से निकलते हैं, ऐसी ही चेष्टाएँ होती हैं, ऐसी ही वृत्ति हो जाती है'। सारांश यह कि श्रोता या पाठक भाव की व्यंजना का अनुमोदन मात्र करेगा; उस भाव की अनुभूति में मग्न न होगा।

पूर्णरस की अनुभूति--अर्थात् जिस भाव की व्यंजना हो उसी भाव में लीन हो जाना--क्यों उत्तम या श्रेष्ठ है, इसका भी कुछ विवेचन कर लेना चाहिए। काव्यदृष्टि में जब हम जगत् को देखते हैं तभी जीवन का प्रकृत रूप प्रत्यक्ष होता है। जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्यमात्र के भावों के आलंबनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भावसत्ता का सामान्य भावसत्ता में लय हो जाता है, वही पुनीत रसभूमि है। आश्रय के साथ वह तादात्म्य, आलंबन का वह साधारणीकरण, जो स्थायी भावों में होता है, दूसरे भावों में--चाहे वे स्वतंत्र रूप में भी आएँ--नहीं होता। दूसरे भावों की व्यंजना का हम अनुमोदन मात्र करते हैं। इस अनुमोदन में भी रसात्मकता रहती है, पर उस कोटि की नहीं।

आश्रय के साथ तादात्म्य और आलंबन के साथ साधारणीकरण सर्वत्र व्यंजना की प्रगल्भता और प्रचुरता पर ही अवलंबित नहीं होता। या तो आलंबन

स्वभावतः ऐसा हो, या उसका चित्रण इस रूप में हो, अथवा लोक में उसकी ख्याति ऐसी हो कि वह मनुष्यमात्र के किसी भाव को आकर्षित कर सके तभी पूर्ण रसानुभूति के उपयुक्त साधारणीकरण होगा। अधिकतर कविता स्वभावतः अत्यंत सामान्य आकर्षणवाले विषयों या आलंबनों को लेकर होती है। दांपत्य प्रेम या शृंगार की कविता की अधिकता का एक यह भी कारण है कि अत्यंत सामान्य रूप में उनका आलंबन—पुरुष के लिये स्त्री, स्त्री के लिये पुरुष—मनुष्य क्या प्राणिमात्र को आकर्षित करता है। उसकी आलंबनता स्त्री जाति और पुरुष जाति के बीच नैसर्गिक आकर्षण की बड़ी चौड़ी नीवँ पर ठहरी है। यहाँ तक कि वर्णन न होने पर भी उनका आक्षेप सहज में हो जाता है। दूसरे भावों के आलंवनों में कुछ विशिष्टता अपेक्षित होती है, पर साधारणीकरण शीघ्र हो जाता है। क्रोध के आलंवन का साधारणीकरण सब दशाओं में नहीं होता। यह आवश्यक नहीं है कि सर्वत्र आश्रय के क्रोध का पात्र मनुष्य मात्र के क्रोध का पात्र हो। रौद्ररस में आलंवन का साधारणीकरण पूरा पूरा तभी हो सकता है जब कि वह अपनी क्रूरता, अन्याय, अत्याचार आदि के कारण मनुष्य-मात्र के क्रोध का पात्र वनाया जा सके।

पूर्णरस में लीन करनेवाले वाग्विधान में भी यह बात देखी जाती है कि जहाँ वह धारा के रूप में कुछ दूर तक चलता है, वहीं पूरी तन्मयता प्राप्त होती है। जहाँ सहृदय और सुकंठ कथावाचक सहस्रों श्रोताओं को किसी भाव में बहुत देर तक मग्न किए रहते हैं, जहाँ आल्हा गानेवाले सैकड़ों सुननेवालों को घंटों वीर-दर्प से पूर्ण किए रहते हैं, वहाँ भेदभूमि से परे एक सामान्य हृदयसत्ता की झलक दिखाई पड़ती है। भावों का ऐसा ही अभ्यास शीलनिर्माण में सहायक होता है। रामायण, भागवत आदि की कथा सुनकर लौटे हुए लोगों के हृदयों पर भावों का कुछ प्रभ व कुछ काल तक रहता है। खेद है कि हृदय के व्यायाम और परिष्कार के लिये जो संस्थाएँ हमारे समाज में प्रतिष्ठित थीं उनकी ओर से हम उदासीन हो रहे हैं।

मुक्त कविताओं में इस प्रकार मग्न करनेवाली रसधारा नहीं चलती, छींटें उछलते हैं। उनका प्रभाव क्षणिक, अतः अधिकतर मनोरंजन या दिलबहलाव के रूप में होता है। राजाओं की सभा में जाकर जब से कवि लोग उनके मन-बहलाव का काम करने लगे तब से हमारे साहित्य में उक्तिवैचित्र्यपूर्ण मुक्तकों का प्रचार बढ़ने लगा। भोज ऐसे राजाओं के सामने बात बनानेवाले पद्यकार बातों की फुलझड़ी छोड़कर लाखों रुपए पाने लगे। जब क्षणिक मनोरंजन या दिलबहलाव मात्र उद्देश्य रह गया तब कुछ अधिक कुतूहलवर्धक सामग्री अपेक्षित

से मिला, जिसके प्रवर्तक काँट थे। उन्होंने मनुष्य के ज्ञान की विस्तृत परीक्षा करके यह प्रतिपादित किया कि इंद्रियों की सहायता से मन को जिन रूपों का बोध होता है वे उसी के रूप हैं किसी बाह्य वस्तु के नहीं। परमार्थ पक्ष (क्रीटिक आव प्योर रीजन) में ईश्वर, जगत् और आत्मा का पक्ष विपक्ष दोनों के प्रमाणों के खंडन द्वारा, असिद्ध ठहराकर, व्यवहार पक्ष (क्रीटिक आव प्रैक्टिकल रीज़न) में उन्होंने ईश्वर, अमर आत्मा और अनंत जीवन सबका प्रतिपादन किया। उन्होंने कहा कि शुद्ध बुद्धि के द्वारा तो नामरूपात्मक जगत् से परे वस्तुतत्व तक हम नहीं पहुँच सकते, पर व्यवहारबुद्धि द्वारा पहुँच जाते हैं। इच्छा या कर्मेच्छा पारमार्थिक वस्तु का आभास देती है। यह न तो बुद्धि से बद्ध या नियंत्रित है और न बाह्य जगत् के नियमों से। इसपर आदेश करनेवाले केवल नित्य और सर्वगत धर्मनियम हैं। इच्छा का यह स्वातंत्र्य हमें नामरूपात्मक दृश्य जगत् से अगोचर जगत् में ले जाता है जहाँ धर्मनियम, शुद्ध अमर आत्मा और ईश्वर का अस्तित्व मिल जाता है। जीवन का चरम मंगल क्या है? न अकेला धर्म, न अकेला सुख। धर्म का सुख से कोई स्वतःसिद्ध संबंध नहीं। जीवन के चरम मंगल में धर्म और सुख दोनों की पराकाष्ठा है। अब इन दोनों का संयोग कैसे होता है। कोई मध्यस्थ चाहिए। इसलिये ईश्वर का अस्तित्व मानना पड़ता है। ईश्वर दोनों के बीच संयोग स्थापित करता है। इसी विचारपद्धति से आत्मा का अमरत्व भी मानना पड़ता है। धर्म की पराकाष्ठा और सुख की पराकाष्ठा के साधन के लिये यह अल्पकालिक जीवन काफी नहीं है। अतः अनंत जीवन मानकर चलना पड़ता है।[1]

कट्टर दार्शनिक काँट के इस व्यवहार-पक्ष-निरूपण पर वैसी आस्था नहीं रखते। काँट अपने परमार्थ-पक्ष-निरूपण के लिये ही प्रसिद्ध हैं। विचार करने पर यह स्पष्ट प्रतीत होगा कि काँट का व्यवहार-पक्ष-निरूपण उसी दृष्टि से हुआ है जिस दृष्टि से शंकराचार्य का; पर दोनों में उतना ही अंतर है जितना भारत और योरप में। व्यवहारपक्ष में शंकराचार्य ने जिस उपासनागम्य ब्रह्म का अवस्थान किया है वह सोपाधि या सगुण ब्रह्म है; अव्यक्त पारमार्थिक सत्ता नहीं। अव्यक्त, निर्गुण, निर्विशेष (ऐब्सोल्यूट) ब्रह्म उपासना के व्यवहार में सगुण ईश्वर हो जाता है। इसका तात्पर्य यह है कि उपासना जब होगी तब व्यक्त और सगुण की ही होगी; अव्यक्त और निर्गुण की नहीं। 'ईश्वर' शब्द ही सगुण और विशेष का द्योतक है, निर्गुण और निर्विशेष का नहीं। उसके भीतर सेव्य-सेवक-भाव छिपा हुआ है। स्थूल आकार मात्र हटाकर दया अनुग्रह,

---

१. विशेष देखिए 'विश्वप्रपंच' की भूमिका।

प्रेम, सौंदर्य इत्यादि में योरपवाले चाहे अभौतिक, अगोचर, अव्यक्त या परा सत्ता की प्राप्ति समझ लें; पर सूक्ष्म भारतीय दार्शनिक दृष्टि इन सबको प्रकृति के भीतर ही लेगी। दया, अनुग्रह, औदार्य आदि मन की वृत्तियाँ हैं जो प्रकृति का ही विकार हैं। इसी प्रकार सौंदर्य, माधुर्य आदि भूतों के गुण हैं। ये सब गोचर के अंतर्भूत हैं, क्योंकि मन, जो इनका बोध करता है, भीतरी इंद्रिय ही है। भारतीय और योरपीय दृष्टि के इस भेद को ध्यान में रखना चाहिए।

भारतीय दृष्टि के अनुसार अज्ञात और अव्यक्त के प्रति केवल जिज्ञासा हो सकती है, अभिलाष या लालसा नहीं। यदि कहा जाय कि 'मोक्ष' की इच्छा का फिर क्या अर्थ होगा? इसका उत्तर यह है कि मोक्ष या मुक्ति केवल अभावसूचक (निगेटिव) शब्द है, जिसका अर्थ है छुटकारा। जिससे मोक्षार्थी छुटकारा चाहता है वह दुःख, क्लेशादि का संघात उसे ज्ञात होता है। छुटकारे के पीछे क्या दशा होगी, इसका न तो उसे कुछ ज्ञान होता है, न अभिलाष हो सकता है। इसी से हमारे यहाँ के भक्त लोग, जो ब्रह्म के सगुण रूप में आसक्त होते हैं, मुक्ति के मुँह में धूल डाला करते हैं। जिज्ञासा और लालसा में बड़ा भेद है। जिज्ञासा केवल जानने की इच्छा है। उसका ज्ञेय वस्तु के प्रति राग, द्वेष, प्रेम, घृणा इत्यादि का कोई लगाव नहीं होता। उसका संबंध शुद्ध ज्ञान के साथ होता है। इसके विपरीत लालसा या अभिलाष रति-भाव का एक अंग है। अव्यक्त ब्रह्म की जिज्ञासा और व्यक्त सगुण ईश्वर या भगवान् के सान्निध्य का अभिलाष, यही भारतीय पद्धति है। अव्यक्त, अभौतिक और अज्ञात का अभिलाष यह बिलकुल विदेशी कल्पना है और मजहबी रुकावटों के कारण पैगंबरी मत माननेवाले देशों में की गई है। इसकी सांप्रदायिकता हम आगे चलकर दिखाएँगे। यहाँ इतना ही कहने का प्रयोजन है कि अव्यक्त, अगोचर ज्ञानकांड का विषय है। हमारे यहाँ न वह उपासना क्षेत्र में घसीटा गया है, न काव्यक्षेत्र में। ऐसी बेढब जरूरत ही नहीं पड़ी।

उपासना के लिये इंद्रिय और मन से परे ब्रह्म को पास लाने की जरूरत हुई। कहीं तो वह ईश्वर के रूप में केवल मन के पास लाया गया अर्थात् उससे रूप, आकार आदि की भावना न करके केवल दया, दाक्षिण्य, प्रेम, औदार्य आदि की ही भावना की गई। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह केवल अंतःकरणग्राह्य भावना भी गोचर भावना ही है। कहीं इसके आगे बढ़कर विष्णु, शिव इन देवरूपों में—अर्थात् मनुष्य से ऊँची कोटि में—

वाह्य-करण-ग्राह्य भावना भी हुई। भारतीय भक्तिभावना यहीं तक पुष्ट न हुई। बड़े साहस के साथ आगे बढ़कर उसने नर में ही नारायणत्व का दर्शन किया। राम और कृष्ण को लेकर भक्तिकाव्य का प्रवाह बड़े वेग से चल पड़ा। सारांश यह कि सान्निध्य का अभिलाष व्यक्त और ज्ञात की ओर ही आकर्षित होता हुआ बढ़ा है और उसी को उसने अपना चरम लक्ष्य भी रखा है। यहाँ के भक्तों का साध्य कैवल्य नहीं रहा।

अब यह देखना चाहिए कि मनुष्य अपनी सुख-सौंदर्य-भावना को जब पूर्णता के लिये चरम सीमा पर पहुँचाता है तब क्या वह सचमुच व्यक्त, भौतिक या प्राकृतिक के परे हो जाता है? उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि वह इसके भीतर ही रहता है। भावना या कल्पना में आई हुई संघटित रूप-योजना चाहे वह कितनी ही दूरारूढ़ हो, व्यक्त प्रकृतिविकार ही रहेगी। अब रही असीम ससीम और नित्य अनित्य की बात। हम पहले कह चुके हैं कि समष्टि रूप में यह विश्व या व्यक्त जगत् अनंत और शाश्वत है। ब्रह्म के मूर्त, अमूर्त दो रूपों में से मूर्त और सत् को जो मर्त्य कहा है वह केवल सतत गतियुक्त या परिवर्तनशील के अर्थ में, सत्ता के अभाव के अर्थ में नहीं। अत: असीम और नित्य के लिये अव्यक्त और अगोचर में जाने की कोई जरूरत नहीं। ब्रह्म के दोनों रूप असीम और नित्य हैं। इस मूर्त विराट् के भीतर न जाने कितने लोक, ब्रह्मांड, सौरचक्र, बनते बिगड़ते रहते हैं, पर इसकी रूपसत्ता ज्यों की त्यों रहती है। अबरक्रोंबे ने अपनी 'निकास' (ऐन एस्केप) नाम की कविता में असीम के अभिलाष के जिस द्वंद्व का वर्णन बड़े रमणीय रूपविधान के साथ किया है, वह वास्तव में—भारतीय दृष्टि से—व्यक्त और गोचर के भीतर ही है।[2]

---

१. द्वेवाव ब्राह्मणो रूपं मूर्तञ्चैवामूर्तञ्च, मर्त्यञ्चामृतञ्च, स्थितञ्च यच्च, सच्च त्यच्च।—मूर्तामूर्तब्राह्मण (बृहदारण्यकोपनिषद्)। दृश्य या मूर्त के लिये 'सत्' शब्द का प्रयोग उपनिषदों में बहुत जगह हुआ है।

२. डिजायर आव इनफिनिट थिंग्ज, डिजायर आव फाइन इट—टिज दि रेसज आव दि ट्वेन मेक्स मेन।

—ऐज टू यंग विड्स स्कूल्ड अमंग दि स्लोप्स एंड वोल्ज आव राइवल हिल्स दैट ईच टु अदर लुक।

ऐक्रास ए संकेन टार्न आन ए स्टिल डे,

रन फोर्थ फ्राम देअर संडर्ड नर्सरीज, एंड मीट

हमारा कहना यही है कि हृदय का अव्यक्त और अगोचर से कोई संबंध नहीं हो सकता। प्रेम, अभिलाष, जो कुछ प्रकट किया जायगा वह व्यक्त और गोचर ही के प्रति होगा। प्रतिबिंबवाद, कल्पनावाद आदि वादों का सहारा लेकर इन भावों को अव्यक्त और अगोचर के प्रति कहना और अपने काल्पनिक रूपविधान को ब्रह्म या पारमार्थिक सत्ता की अनुभूति बताना काव्यक्षेत्र में एक अनावश्यक आडंबर खड़ा करना है। यदि यह कहा जाय कि सदा बदलते रहनेवाले इस दृश्यप्रसार की तह में सदा एकरस रहनेवाली अव्यक्त सत्ता है ही, अतः जिस अनुराग के साथ प्रकृति की भव्य रूपयोजना की जाती है उसे उसी अव्यक्त शक्ति या सत्ता के प्रति कहने में क्या हर्ज है, तो इसका उत्तर यह है कि इससे भावक्षेत्र में असत्य का प्रचार होता और पाषंड का द्वार खुलता है। यदि कोई चटोरा आदमी कोई बहुत ही मीठा फल खाकर जीभ चटकारता हुआ उसका बड़े प्रेम से वर्णन करे और पूछने पर कहे कि मेरा लक्ष्य उस फल की ओर नहीं, उस वृक्ष के मूल या बीज की ओर है जिसका फल है, तो उसके इस कथन का क्या मूल्य होगा? जो यह भी नहीं जानता कि 'ब्रह्मवाद' और 'कविता' किन चिड़ियों के नाम हैं, जो अँगरेजी की अंधी नकल पर बनी बँगला की कविताओं तथा वैष्णव कवियों की बंग समीक्षाओं तक ही सारी दुनिया खतम समझता है, वह यदि मुँह बना बनाकर कहने लगे कि 'जब मैं ब्रह्मवाद की कोई कविता देखता हूँ तब हर्ष से नाच उठता हूँ' तो एक सुशिक्षित सुननेवाले पर क्या असर होगा?

अब यहाँ पर थोड़ा यह भी विचार करने की आवश्यकता प्रतीत होती है कि भाव के क्षेत्र में परोक्ष की 'जिज्ञासा' का क्या उपयोग हो सकता है। स्वाभाविक रहस्यभावना में—जिसका किसी वाद के साथ कोई संबंध नहीं—इसका कभी कभी बहुत सुंदर उपयोग होता है। वहाँ पर यह प्रकृति के क्षेत्र के किसी अभिव्यक्त सौंदर्य या माधुर्य से उठे हुए आह्लाद की अनुभूति की व्यंजना करता है। जैसे, शिशु की मधुर मुसकान पर मुग्ध होकर यदि कोई कवि कहे कि 'इसके अधरों पर किस आनंदलोक की मधुर स्मृति संचरित हो रही है?'

इन दी मिडिल एअर...
ऐंड ह्वेन दे क्लोज, देअर स्ट्रगल इज काल्ड मेन।
डिस्ट्रेसिंग विद हिज स्ट्राइफ ऐंड फलरी दि ब्लैंड
पूल आव ऐक्जिस्टेंस, दैट ले क्वाएट बिफोर
होल्डिंग दि काम वाच आव एटर्निटी।

सौरभपूर्ण कुसुमविकास देख यदि कहा जाय कि 'यह किस सुख सौंदर्य की अनंत राशि से चोरी करके भाग आया है', तो प्रस्तुत माधुर्य या सुख सौंदर्य के प्राचुर्य के निमित्त बड़ा सुंदर औत्सुक्य व्यंजित होगा। यह औत्सुक्य या अभिलाष अव्यक्त या अज्ञात प्रेम के प्रति कभी नहीं कहा जा सकता, यह व्यक्त या ज्ञात के प्रति ही होगा। कवि को अपने सामने उपस्थित माधुर्य या सुखसौंदर्य इतना अच्छा लग रहा है कि भूलोक के अतिरिक्त किसी और—व्यक्त और गोचर ही—लोक की भावना करता है जहाँ इस प्रकार के सुखसौंदर्य का दर्शन इतना विरल न हो, बराबर चारों ओर देखने को मिला करे। इसमें न कहीं असीम का अभिलाष है, न अज्ञात की लालसा। यह उसी पुरानी स्वर्गभावना का आधुनिक सभ्यता के अनुकूल पड़ता हुआ रूप है। स्वर्ग के पुराने निश्चित विवरण में, आधुनिक परिष्कृत रुचि के अनुसार, जो भद्दापन है वह इस अनिश्चित भावना में दूर हो जाता है।

शेली ने अपनी 'जिज्ञासा' (दि क्वेश्चन) नाम की कविता बड़ी सुंदर जिज्ञासा के साथ समाप्त की है। स्वप्न में वह वसंतविकास और सौरभ से पूर्ण एक अत्यंत रमणीय नदीतट पर पहुँचते हैं। उस व्यक्त और गोचर स्थल का ही बहुत संबद्ध और संश्लिष्ट चित्रण सारी कविता में हुआ है। अंत में जाकर वे कहते हैं कि मैंने फूलों को चुन चुनकर बहुत सुंदर स्तवक तैयार किया और बड़े आह्लाद के साथ वहाँ दौड़ा गया जहाँ से आया था कि उसे अर्पित करूँ। पर अरे! किसे ?' इस 'किसे' में अद्वैत का कैसा सुंदर आभास मात्र है। 'वाद' का कोई विस्तार नहीं है।

आई मेड ए नोजगे......
केप्ट दीज इंप्रिजंड चिल्ड्रेन आव दि हाउस
विदिन माइ हैंड,—ऐंड देन इलेट ऐंड गे,
आइ हेसेंड टु स्पाट फ्राम ह्वेन्स आइ हैड कम,
दैट आइ माइट देअर प्रेजेंट इट—ओ ! टु हूम ?

इस प्रकार की स्वाभाविक और सच्ची रहस्यभावना का माधुर्य प्रत्येक सहृदय स्वीकार करेगा। पर जब किसी वाद के सहारे वेदना की तरी पर सवार होकर अंधड़ और अंधकार के बीच असीम की ओर यात्रा होगी, सामने अलौकिक ज्योति फूटती दिखाई देगी, लोकलोकांतर और कल्पांतर के समाहृत अरुणोदय में असीम ससीम के मिलन पर विश्व-हृदय की तंत्री के सब तार झंकारोत्सव करने लगेंगे, आप ही आपको खोजने का स्वप्न टूटने पर अट्टहास होने लगेगा,

तब सहृदयता और भावुकता तो कोई और ठिकाना ढूँढ़ेंगी; हाँ अज्ञानोपासना सिद्धता का मुकुट या पैगंबरी का चौगोशिया ताज पहनाने के लिये ठहरे तो ठहरे।

सारांश यह कि जहाँ तक अज्ञात की ओर अनिश्चित संकेत मात्र रहता है वहाँ तक तो प्रकृत काव्यदृष्टि रहती है पर जब उसके आगे बढ़कर उस अज्ञात को अव्यक्त और अगोचर कहकर उसका चित्रण होने लगता है, उसका पूरा ब्योरा दिया जाने लगता है, तब लोकोत्तर दिव्य दृष्टि का दावा सा पेश होता हुआ जान पड़ता है। इस दावे का हृदय पर बड़ा बुरा प्रभाव पड़ता है। एक ओर––श्रोता या पाठक के पक्ष में––तो इससे अज्ञानप्रियता का अनुरंजन होता है; दूसरी ओर—कवि के पक्ष में––उस अज्ञानप्रियता से लाभ उठाकर अहंकार-तुष्टि का अभ्यास पड़ता है। पहुँचे हुए सिद्ध या ब्रह्मदर्शी बननेवाले बहुत से साधु शास्त्रों की सुनी सुनाई बातों को––उनकी कुछ अगाड़ी पिछाड़ी खोल––पहेली के रूप में करके गँवारों को चकित किया करते हैं। यह प्रवृत्ति शिक्षितों और पढ़े लिखे लोगों में और भी अनर्थ खड़ा करती है। यदि कोई व्यक्ति अभिज्ञान शाकुंतल की आध्यात्मिक व्याख्या करे, मेघ की यात्रा को जीवात्मा का परमात्मा में लीन होने का साधनपथ बताए, तो कुछ लोग तो विरक्ति से मुँह फेर लेंगे, पर बहुत से लोग आँखें फाड़कर काष्ठकौशिक की तरह ताकते रह जायँगे।

कौन कविता सच्ची रहस्यभावना को लेकर चली है और कौन वादग्रस्त आडंबर मात्र है, यह पहचानना कुछ कठिन नहीं है। ऊपर जो पहचान बताई गई है वह वर्ण्य वस्तु (मैटर) के संबंध में है। वर्णन प्रणाली (फार्म) की कुछ पहचान आगे कही जायगी।

एक ही कवि कभी वादग्रस्त होकर अपने को लोक से परे प्रकट करने का शब्दप्रयत्न करता है, कभी भाव की स्वच्छ भूमि पर विचरण करता है। वही अबरक्रांबे जो कभी वादग्रस्त होकर 'चेतना नामक कोने से बाहर' की बात कहने जाता है, जब लोकवादी (ह्यूमैनिटेरिअन) के रूप में हमारे सामने आता है, विशुद्ध काव्यदृष्टि का प्रमाण देता है, तब उसकी सचाई में संदेह करने की कोई जगह नहीं रह जाती। यही बात श्री रवींद्रनाथ ठाकुर के संबंध में भी ठीक समझनी चाहिए। उनकी रहस्यवाद की वे ही कविताएँ स्मरणीय हैं जो लोकपक्षसमन्वित हैं, जैसे, 'गीतांजलि' का यह पद––

> जो कुछ दे तू हमें उसी से काम हमारा सरता है।
> कमी न होती उसमें कुछ वह पीछे तुझपर फिरता है।

सरिताएँ सब बहती बहती जग हित आतीं जातीं।
अविच्छिन्न धारा से तेरे पद धोने को फिर आतीं।
सभी कुसुम अपने सौरभ से सकल सृष्टि को महकाते।
तेरी पूजा में वे अपना महायोग हैं रच पाते।
जग वंचित हो जिससे ऐसी तेरी पूजनवस्तु नहीं।
जग हित में आई न वस्तु जो तव पूजन की नहीं, नहीं।

'तू ने मुझे असीम बनाया है' ऐसी कविताओं में यह बात नहीं है। इस ढंग की कविताओं के स्वरूप का कुछ उद्घाटन स्वर्गीय द्विजेंद्रदाल राय ने अपनी समीक्षाओं में किया था।

भारतीय काव्यदृष्टि के निरूपण में हम दिखा चुके हैं कि भारतवर्ष में कविता इस गोचर अभिव्यक्ति को लेकर ही बराबर चलती रही है और यही अभिव्यक्ति उसकी प्रकृत भूमि है। मनुष्य के ज्ञानक्षेत्र के भीतर ही उसका संचार होता है। 'चेतना के कोने के बाहर न वह झाँकने जाती है, न जा ही सकती है। वहीं पर हम यह भी कह चुके हैं कि अभिव्यक्ति के क्षेत्र में स्थिर और निर्विशेष (स्टैटिक ऐंड ऐब्सोल्यूट) सौंदर्य या मंगल कहीं नहीं है। वह केवल किसी वाद के भीतर ही मिल सकता है। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में गत्यात्मक सौंदर्य और गत्यात्मक मंगल ही है। सौंदर्यमंगल की यह गति नित्य है। गति की यही नित्यता जगत् की नित्यता है। रवींद्र बाबू के दोस्त ईट्स एक ओर कट्टर देशभक्त और आयलैंड की अनन्य आराधना प्रवर्तित करनेवाले हैं, दूसरी ओर ब्लेक के सांप्रदायिक और सिद्धांती रहस्यवाद का पूरा समर्थन करनेवाले। वे भी जब वादमुक्त होकर काव्य की शुद्ध सामान्य भूमि पर आए हैं तब भारतीय दृष्टि के अनुसार सापेक्ष गत्यात्मक (डाइनैमिक) सौंदर्य की नित्यता और अनंतता का अनुभव करते हैं। अपनी 'गुलाब' शीर्षक कविताओं में एक स्थल पर वे साफ कहते हैं—

रेड रोज, प्राउड रोज, सैड रोज आव आल माइ डेजन !

:o: :o: :o:

कम नियर, दैट नो मोर ब्लाइंडेड बाइ मैन्स फेट,
आइ फाइंड अंडर दि बाउज आवलव ऐंड हैड हेट,
इन आल पुअर फूलिश थिंग्ज दैट लिव ए डे,
एटर्नल ब्यूटी वांडरिंग आन हर वे।

'लाल गुलाब, गर्वीले गुलाब, मेरे सब दिन के उदास गुलाब ! पास आओ, जिसमें मनुष्य की गति देखकर मुझमें जो अंधापन आ जाता है वह दूर हो और मैं राग और द्वेष की नाना शाखाओं के तले बैठा हुआ बेचारी इन सब क्षण भर रहनेवाली मुग्ध वस्तुओं में अनंत सौंदर्य की अनंत गति का दर्शन करूँ।'

कविता के मूल में भाव या मनोविकार ही रहते हैं, काव्य की आत्मा रस ही है, यह बात इतनी पुरानी पड़ गई है कि नवीनता के बहुत से अभिलाषी तथ्यातथ्य की बहुत परवा छोड़, इसके स्थान पर कोई और बात कहने का प्रयत्न करते आ रहे हैं। जगन्नाथ पंडितराज ने रस के स्थान पर 'अर्थ की रमणीयता' ग्रहण की; पर रमणीयता भी रसात्मकता से संबद्ध है। मन का रमना किसी भाव में लीन होना ही है। हृदय के प्रभावित होने का नाम ही रसानुभूति है। विलायती साहित्य में 'कल्पना' शब्द की बड़ी धूम देख कुछ लोग कभी कभी कह देते हैं कि 'रसात्मक वाक्य काव्य होता है' इस लक्षण में कल्पना पक्ष बिलकुल छूट गया है, केवल भावपक्ष (इमोशन) आया है। पर जो लोग रसपद्धति को अच्छी तरह समझते हैं और आधुनिक मनोविज्ञान द्वारा निरूपित भाव (इमोशन, सेंटिमेंट) के स्वरूप से भी परिचित हैं, उनके निकट इस कथन का कोई अर्थ नहीं है, वह एक वृत्तिचक्र (सिस्टम) है जिसके अंतर्गत प्रत्यय (काग्निशन), अनुभूति (फीलिंग), इच्छा (कोनेशन), गति या प्रवृत्ति (टेंडेंसी), शरीरधर्म (सिम्प्टम्स), सबका योग रहता है। हमारे यहाँ रस निष्पन्न करनेवाली पूर्ण भावपद्धति में ये सब अवयव रखे हुए हैं। विभावों और अनुभावों की प्रतिष्ठा कवि की कल्पना द्वारा ही होती है और श्रोता या पाठक भी उनकी मूर्ति या रूप का ग्रहण अच्छी कल्पना के बिना पूरा पूरा नहीं कर सकता। विभाव और अनुभाव कल्पनासाध्य हैं।

किसी भाव की रसात्मक प्रतीति उत्पन्न करने के लिये कविकर्म के दो पक्ष होते हैं--अनुभावपक्ष और विभावपक्ष। अनुभावपक्ष में आश्रय के रूप, चेष्टा और वचन का और विभावपक्ष में आलंबन के रूप, चेष्टा और वचन का विन्यास होता है। इस दृष्टि से शृंगाररस में स्त्रियों के जो हाव या अलंकार माने गए हैं वे विभावपक्ष के अंतर्गत होंगे, अनुभावपक्ष के नहीं। नायिकाओं में अलंकार की योजना उनकी मनमोहकता बढ़ाने के लिये--उन्हें और मनोहर रूप प्रदान करने के लिये होती है, भाव की व्यंजना के उद्देश्य से नहीं। नायिका को आलंबन मानकर, उद्दीपन की दृष्टि से ही, उसमें उन चेष्टाओं का विधान होता है जो हाव और अलंकार कहलाती हैं। अनुभाव और विभाव दोनों पक्षों के विधान के लिये भी और सम्यक् ग्रहण के लिये भी कल्पना

शक्ति अपेक्षित है। विधान के लिये कवि में 'विधायक कल्पना' अपेक्षित होती है और सम्यक् ग्रहण के लिये पाठक या श्रोता में 'ग्राहक कल्पना'।

रसात्मक प्रतीति एक ही प्रकार की नहीं होती। दो प्रकार की अनुभूति तो लक्षणग्रंथों की रसपद्धति के भीतर ही, सूक्ष्मता से विचार करने से, मिलती है। भारतीय भावुकता काव्य के दो प्रकार के प्रभाव स्वीकार करती है--

(१) जिस भाव की व्यंजना हो उसी भाव में लीन हो जाना।

(२) जिस भाव की व्यंजना हो उसमें लीन न होना; पर उसकी व्यंजना की स्वाभाविकता और उत्कर्ष का हृदय से अनुमोदन करना।

दूसरे प्रकार के प्रभाव को मध्यम स्थान प्राप्त है। पूर्णरस की अनुभूति प्रथम प्रकार का प्रभाव है। जिन्हें साहित्य में स्थायी भाव कहते हैं केवल उन्हीं की अनुभूति पूर्णरस के रूप में होती है। वे ही ऐसे भाव हैं जो व्यंजित होने पर पाठक या श्रोता के हृदय में भी उत्पन्न होते हैं। यह नहीं है कि चाहे जिस भाव का विभाव, अनुभाव और संचारी द्वारा विधान किया जाय, वह पूर्णरस के रूप में अनुभूत होगा। असूया या व्रीड़ा को यदि हम स्वतंत्र भाव के रूप में लेकर उसका विभाव, अनुभाव और संचारी के द्वारा वर्णन करें तो भी सुननेवाले को ईर्ष्या या लज्जा का अनुभव न होगा। इनकी अच्छी से अच्छी व्यंजना को भी वह उसी रूप में ग्रहण करेगा कि 'हाँ! बहुत ठीक है। ईर्ष्या या व्रीड़ा में ठीक ऐसे ही वचन मुँह से निकलते हैं, ऐसी ही चेष्टाएँ होती हैं, ऐसी ही वृत्ति हो जाती है'। सारांश यह कि श्रोता या पाठक भाव की व्यंजना का अनुमोदन मात्र करेगा; उस भाव की अनुभूति में मग्न न होगा।

पूर्णरस की अनुभूति--अर्थात् जिस भाव की व्यंजना हो उसी भाव में लीन हो जाना--क्यों उत्तम या श्रेष्ठ है, इसका भी कुछ विवेचन कर लेना चाहिए। काव्यदृष्टि में जब हम जगत् को देखते हैं तभी जीवन का प्रकृत रूप प्रत्यक्ष होता है। जहाँ व्यक्ति के भावों के पृथक् विषय नहीं रह जाते, मनुष्यमात्र के भावों के आलंबनों में हृदय लीन हो जाता है, जहाँ हमारी भावसत्ता का सामान्य भावसत्ता में लय हो जाता है, वही पुनीत रसभूमि है। आश्रय के साथ वह तादात्म्य, आलंबन का वह साधारणीकरण, जो स्थायी भावों में होता है, दूसरे भावों में--चाहे वे स्वतंत्र रूप में भी आएँ--नहीं होता। दूसरे भावों की व्यंजना का हम अनुमोदन मात्र करते हैं। इस अनुमोदन में भी रसात्मकता रहती है, पर उस कोटि की नहीं।

आश्रय के साथ तादात्म्य और आलंबन के साथ साधारणीकरण सर्वत्र यंजना की प्रगल्भता और प्रचुरता पर ही अवलंबित नहीं होता। या तो आलंबन

स्वभावतः ऐसा हो, या उसका चित्रण इस रूप में हो, अथवा लोक में उसकी ख्याति ऐसी हो कि वह मनुष्यमात्र के किसी भाव को आकर्षित कर सके तभी पूर्ण रसानुभूति के उपयुक्त साधारणीकरण होगा। अधिकतर कविता स्वभावतः अत्यंत सामान्य आकर्षणवाले विषयों या आलंबनों को लेकर होती है। दांपत्य प्रेम या शृंगार की कविता की अधिकता का एक यह भी कारण है कि अत्यंत सामान्य रूप में उनका आलंबन—पुरुष के लिये स्त्री, स्त्री के लिये पुरुष—मनुष्य क्या प्राणिमात्र को आकर्षित करता है। उसकी आलंबनता स्त्री जाति और पुरुष जाति के बीच नैसर्गिक आकर्षण की बड़ी चौड़ी नीवें पर ठहरी है। यहाँ तक कि वर्णन न होने पर भी उनका आक्षेप सहज में हो जाता है। दूसरे भावों के आलंबनों में कुछ विशिष्टता अपेक्षित होती है, पर साधारणीकरण शीघ्र हो जाता है। क्रोध के आलंबन का साधारणीकरण सब दशाओं में नहीं होता। यह आवश्यक नहीं है कि सर्वत्र आश्रय के क्रोध का पात्र मनुष्य मात्र के क्रोध का पात्र हो। रौद्ररस में आलंबन का साधारणीकरण पूरा पूरा तभी हो सकता है जब कि वह अपनी क्रूरता, अन्याय, अत्याचार आदि के कारण मनुष्य-मात्र के क्रोध का पात्र बनाया जा सके।

पूर्णरस में लीन करनेवाले वाग्विधान में भी यह बात देखी जाती है कि जहाँ वह धारा के रूप में कुछ दूर तक चलता है, वहीं पूरी तन्मयता प्राप्त होती है। जहाँ सहृदय और सुकंठ कथावाचक सहस्रों श्रोताओं को किसी भाव में बहुत देर तक मग्न किए रहते हैं, जहाँ आल्हा गानेवाले सैकड़ों सुननेवालों को घंटों वीर-दर्प से पूर्ण किए रहते हैं, वहाँ भेदभूमि से परे एक सामान्य हृदयसत्ता की झलक दिखाई पड़ती है। भावों का ऐसा ही अभ्यास शीलनिर्माण में सहायक होता है। रामायण, भागवत आदि की कथा सुनकर लौटे हुए लोगों के हृदयों पर भावों का कुछ प्रभ व कुछ काल तक रहता है। खेद है कि हृदय के व्यायाम और परिष्कार के लिये जो संस्थाएँ हमारे समाज में प्रतिष्ठित थीं उनकी ओर से हम उदासीन हो रहे हैं।

मुक्त कविताओं में इस प्रकार मग्न करनेवाली रसधारा नहीं चलती, छींटें उछलते हैं। उनका प्रभाव क्षणिक, अतः अधिकतर मनोरंजन या दिलबहलाव के रूप में होता है। राजाओं की सभा में जाकर जब से कवि लोग उनके मन-बहलाव का काम करने लगे तब से हमारे साहित्य में उक्तिवैचित्र्यपूर्ण मुक्तकों का प्रचार बढ़ने लगा। भोज ऐसे राजाओं के सामने बात बनानेवाले पद्यकार बातों की फुलझड़ी छोड़कर लाखों रुपए पाने लगे। जब क्षणिक मनोरंजन या दिलबहलाव मात्र उद्देश्य रह गया तब कुछ अधिक कुतूहलवर्धक सामग्री अपेक्षित

हुई। फारसी की महफिली शायरी का सा ढंग यहाँ की कविता ने भी पकड़ा। पर फारस की शायरी अत्युक्तिपूर्ण होने पर भी संवेदनात्मक रही, उसमें भाव-पक्ष की प्रधानता रही। किंतु यहाँ बाहरी आडंबरों की अधिकता हुई; हृदयपक्ष बहुत कुछ दब गया, फुटकल कविता अधिकतर सूक्ति रूप में आ गई।

इसी संबंध में लगे हाथों यह भी विचार कर लेना चाहिए की रीति, लक्षणा, अलंकार आदि काव्य में किस रूप में सहायक हो सकते हैं और किस रूप में बाधक। पहली बात तो ध्यान देने की यह है कि लक्षणग्रंथों के बनने के बहुत पहले से कविता होती आ रही थी। उन्हीं कविताओं को लक्ष्य करके लक्षण बनाए गए। इससे स्पष्ट है कि वाक्य की रचना उनपर अवलंबित नहीं। ये लक्षण आदि वास्तव में काव्य चर्चा की सुगमता के लिये बने। पर बहुत सी काव्यरचना हमारे यहाँ इन्हीं लक्षणों के भीतर आ जाने को ही सब कुछ मानकर होने लगी। कुछ सजीवता न रहने पर भी श्लेष, यमक, उपमा, उत्प्रेक्षा इत्यादि की कसी हुई भरती, तथा विभाव, अनुभाव और संचारी की रसम‍अदाई पर ही वाह वाह करने की चाल पड़ गई। कुछ कुछ इसी प्रकार की दशा जब योरप में हुई और किसी काव्य की उत्तमता का निर्णय साहित्य की बँधी हुई रीतिविधि के अनुसार होने लगा तब प्रभावादी (इंप्रेशनिस्ट्स) उठ खड़े हुए, जिन्होंने सुझाया कि किसी काव्य की उत्तमता की सच्ची परख यही है कि वह हृदय पर कैसा प्रभाव डालता है, उससे किस प्रकार की अनुभूति उत्पन्न होती है।

प्रभाववादियों के अनुसार किसी काव्य की ऐसी आलोचना कि 'यहाँ पद्य का निर्वाह बहुत अच्छा हुआ है, यहाँ गतिभंग है, यहाँ रसविरोध है, यहाँ पूर्ण रस है, यहाँ च्युतसंस्कृति या पतत्प्रकर्ष है' कोई आलोचना नहीं। मान लीजिए कि कोई सुंदर काव्य हमारे सामने है। उसे पढ़ने में हमें आनंद की गहरी अनुभूति हो रही है। बस यही हमारा आनंद ही हमारा निर्णय है। इससे बढ़कर और निर्णय क्या हो सकता है? इसके आगे हम बहुत करेंगे तो उस आनंद की विवृत्ति करेंगे कि उक्त काव्य का हमारे हृदय पर यह प्रभाव पड़ता है, उससे ये अनुभूतियाँ उत्पन्न होती हैं। यह ठीक है कि दूसरे लोग उसी काव्य से दूसरे प्रकार की अनुभूतियाँ प्राप्त करेंगे और उन्हें और ही ढंग से प्रकट करेंगे। करें; प्रत्येक सहृदय को अधिकार है कि वह उसके संबंध में अपनी अनुभूतियाँ प्रकट करे। इस प्रकार एक ही काव्य पर भिन्न भिन्न प्रकार के और कई कला ग्रंथ तैयार हो जायँगे। वे सब ग्रंथ उस काव्य से और ही वस्तु होंगे, यह अवश्य है। पर यही आलोचनाकला है। इसके आगे आलोचना जायगी कहाँ?

प्रभाववादी के उपर्युक्त कथन पर यदि कोई कहे तो कह सकता है कि 'हमें तुमसे प्रयोजन नहीं, उस काव्य से है। तुम्हारे भीतरी स्वास्थ्य को जानने में हमें उस काव्य के रसानुभव में क्या सहायता पहुँचेगी। तुम्हारी आलोचना तो हमारा ध्यान उस काव्य पर से हटाकर तुमपर और तुम्हारी अनुभूतियों पर ले जाती है।' इसपर शायद वह यह कहे कि 'इसी प्रकार तो और ढंग की समालोचनाएँ--निर्णयात्मक (ज्यूडिशल), ऐतिहासिक (हिस्टारिकल), मनोवैज्ञानिक (साइकोलाजिकल) इत्यादि[1] भी ध्यान हटाती हैं।' यों यह वाद-प्रतिवाद और भी आगे बढ़ सकता है। पर हम समझते हैं कि उसे यहाँ पर आकर रुक जाना चाहिए कि समालोचना के लिये विद्वत्ता और प्रशस्त रुचि दोनों अपेक्षित हैं। न रुचि के स्थान पर विद्वत्ता काम कर सकती है और न विद्वत्ता के स्थान पर रुचि। अतः विद्वत्ता से संबंध रखनेवाली निर्णयात्मक आलोचना (ज्यूडिशल क्रिटिसिज्म) और रुचि से संबंध रखनेवाली प्रभावात्मक समीक्षा दोनों आवश्यक हैं। एक पुरुष है, दूसरी स्त्री। एक सक्रिय है, दूसरी निष्क्रिय, एक प्रतिष्ठित आदर्श को लेकर किसी काव्य की परीक्षा में प्रवृत्त होता है और उसके प्रभाव में न आकर अपनी क्रिया में तत्पर रहता है। दूसरा उस काव्य के प्रभाव को चुपचाप ग्रहण करती हुई उसी में मग्न हो जाती है।'

यह तो आवश्यक है कि काव्य में अनुभूति या प्रभाव ही मुख्य है। पर इस अनुभूति को एक हृदय से दूसरे हृदय तक पहुँचाना रहता है अतः साधनों की अपेक्षा होती है। निर्णयात्मक आलोचना इन साधनों की उपयुक्तता की दृष्टि से परीक्षा करती है कि जब साधन ही ठीक न होंगे तब सिद्ध कहाँ से हो सकता है! प्रभावात्मक आलोचना केवल यही कहती है कि साध्य सिद्ध हो गया है। यदि एक ओर साधन के संबंध में जो रीति, लक्षण, नियम आदि बने हैं उनमें

---

१. इन सब प्रकार की आलोचनाओं के विवरण के लिये देखिए हमारा 'हिंदी साहित्य का इतिहास' (पुस्तकाकार संस्करण)।

२. इन ऐव्री एज इंप्रेशनिज्म (आर एंजायमेंट) ऐंड डायमैटिज्म (आर जजमेंट) हैव ग्रैपल्ड विद वन ऐनदर। दे आर दि टू सेक्सेज आव क्रिटिसिज्म; + + + + दि मैस्क्युलिन क्रिटिसिज्म, दैट में आर मे नाट फोर्स इट्स ओन स्टैंडर्ड आन लिटरेचर, बट दैट नेवर; ऐट आल ईवेंट्स इज डामिनेटेड बाइ दि आब्जेक्ट आव इट्स स्टीडीज, ऐंड दि फेमिनिन क्रिटिसिज्म, दैट रेस्पांड्स टु दि ल्योर आव आर्ट विद ए काइंड आव पैसिव एक्स्टैसी।

--जे० इ० स्पिनगर्न, दि न्यू क्रिटिसिज्म।

पूर्णता होती और दूसरी ओर आलोचना के समय यदि हृदय लोकसामान्य भाव-भूमि पर सदा पहुँच जाया करता—अपनी विशेष प्रकृति से बद्ध न रहता—तो इन दोनों प्रकार की आलोचनाओं में कोई झगड़ा न होता। पर ऐसा प्रायः होता है कि एक का निर्णय दूसरी के अनुमोदन से भिन्न पड़ता है। हृदय और बुद्धि दोनों के साथ साथ चलने से ही इन दोनों का सामंजस्य हो सकता है। सभ्य और शिक्षित समाज में निर्णयात्मक आलोचना का व्यवहारपक्ष भी है। उसके द्वारा साधनहीन अधिकारियों की यदि कुछ रोकटोक न रहे तो साहित्यक्षेत्र कूड़ा करकट से भर जाय।

जैसा कि हम पहले कह आए हैं। साहित्य के शास्त्रपक्ष की प्रतिष्ठा काव्य-चर्चा की सुगमता के लिये माननी चाहिए, रचना के प्रतिबंध के लिये नहीं। इस दृष्टि से जब हम अपने साहित्यशास्त्र को देखते हैं तब उसकी अत्यंत व्यापक और प्रौढ़ व्यवस्था स्वीकार करनी पड़ती है। शब्दशक्ति और रसपद्धति का निरूपण तो अत्यंत गंभीर है। उसकी तह में एक ऐसे स्वतंत्र और विशाल भारतीय समीक्षाभवन के निर्माण की संभावना छिपी हुई है जिसके भीतर लाकर हम सारे संसार के सारे साहित्य की आलोचना अपने ढंग पर कर सकते हैं।

कई प्रकार के साहित्यवाद—साहित्य के बाहर के 'वाद' नहीं—हमारे यहाँ भी चले हैं; जैसे, रसवाद, अलंकारवाद, ध्वनिवाद, रीतिवाद इत्यादि। बहुत से बालरुचिवाले चमत्कारवादी कवि भी हुए हैं और आचार्य भी। नारायण पंडित ने तो यहाँ तक कह डाला है कि—

रसे सारश्चमत्कारः सर्वत्राप्यनुभूयते।
तच्चमत्कारसारत्वे सर्वत्राप्यद्भुतो रसः॥

'जब कि रस में चमत्कार ही सार है, काव्य में सर्वत्र अनूठापन ही अच्छा लगता है, तब सर्वत्र अद्भुतरस ही क्यों न कहा जाय?' पंडित जी ने इस बात पर ध्यान न दिया कि रस के भेद प्रस्तुत वस्तु या भाव के विचार से किए गए हैं; अप्रस्तुत या साधन के विचार से नहीं। शृंगाररस की किसी उक्ति में उनके शब्दविन्यास आदि में जो विचित्रता होगी वह वर्णन प्रणाली की विचित्रता होगी, प्रस्तुत वस्तु या भाव की नहीं। अद्भुतरस के लिये स्वतः आलंबन विचित्र या आश्चर्यजनक होना चाहिए। शृंगार का वर्णन कौतुकी कवि लोग कभी कभी वीररस की सामग्री अलंकार रूप में रखकर किया करते हैं। क्या ऐसे स्थलों पर शृंगाररस न मानकर वीररस मानना चाहिए?

उक्तिवैचित्र्य या अनूठेपन पर जोर देनेवाले हमारे यहाँ भी हुए हैं और योरप में भी आजकल बहुत जोर पर हैं, जो कहते हैं कि कला या काव्य में अभिव्यंजना (एक्सप्रेशन) ही सब कुछ है, जिसकी अभिव्यंजना की जाती है वह कुछ नहीं। इस मत के प्रधान प्रवर्तक इटली के क्रोचे महोदय हैं। अभिव्यंजनावादियों (एक्सप्रेशनिस्ट्स) के अनुसार जिस रूप में अभिव्यंजना होती है उससे भिन्न अर्थ आदि का विचार कला में अनावश्यक है। जैसे वाल्मीकि रामायण में की इस उक्ति में--

न स सङ्कुचितः पन्था येन बाली हतो गतः।

कवि का कथन यही वाक्य है, यह नहीं कि 'जिस प्रकार बाली मारा गया उसी प्रकार तुम भी मारे जा सकते हो।' एक और नया उदाहरण लीजिए। यदि हम पर कभी कविता करने की सनक सवार हो और हम कहें कि--

भारत के फूटे भाग्य के टुकड़ो ! जुड़ते क्यों नहीं ?

तो हमारा कहना यही होगा, यह नहीं कि 'हे फूट से अलग हुए अभागे भारतवासियो ! एकता क्यों नहीं रखते ? यदि तुम एक हो जाओ तो भारत का भाग्योदय हो जाय।'

अभिव्यजनावादियों के काव्यसंबंधी उपर्युक्त कथन में जो वास्तविक तथ्य है उसकी ओर हमारे यहाँ के आचार्यों ने अपने इस ढंग पर पूरा ध्यान दिया है। रसवादियों ने रस को और ध्वनिवादियों ने काव्यवस्तु को व्यंग्य कहा है। उनके अनुसार रस की या वस्तु की व्यंजना होनी चाहिए, अभिधा द्वारा सीधे कथन नहीं। 'रस व्यंग्य होता है' यह कथन कुछ भ्रामक अवश्य है। इससे यह भ्रम होता है कि जिस भाव की व्यंजना होती है वही भाव रस है। वही बात वस्तुव्यंजना के संबंध में भी समझिए। 'व्यंजना में अर्थात् व्यंजक वाक्य में रस होता है' यही कहना ठीक है और यही समझा ही जाता है। केशव की यह उक्ति लीजिए--

क्रूर कुठार निहारि तज्यो, फल ताको यहै जो हियो जरई।
आजु ते तो कहँ, बंधु ! महा धिक, क्षत्रिन पै जो दया करई॥

यह उक्ति ही कविता है; न कि 'परशुराम ने क्रोध किया' यह व्यंग्य या अभिप्राय। व्यंजक वाक्य ही काव्य होता है; व्यंग्य भाव या वस्तु नहीं। 'व्यंग्य' शब्द के प्रयोग में कहीं गड़बड़ी होने पर भी इस बात को सबलोग जानते हैं। पर इसका मतलब यह नहीं कि व्यंग्य अर्थ या लक्ष्य अर्थ का कोई विचार ही नहीं होता। व्यंजक या लक्षक वाक्य का जब तक व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ के साथ सामंजस्य न होगा तब तक यह उन्मत्त प्रलाप या जान बूझकर खड़ा किया हुआ धोखा ही होगा।

'अभिव्यंजनावाद' अनुभूति या प्रभाव का विचार छोड़ केवल वाग्वैचित्र्य को पकड़कर चला है; पर वाग्वैचित्र्य का हृदय की गंभीर वृत्तियों से कोई संबंध नहीं है। यह केवल कुतूहल उत्पन्न करता है। अभिव्यंजनावाद के अनुसार ही यदि कविता बनने लगे तो उसमें विलक्षण विलक्षण वाक्यों के ढेर के सिवा और कुछ न होना चाहिए––न विचारधारा, न भावों की रसधारा। पर इस प्रकार की ऊटपटांग कविता योरप में भी न बनी है, न बनती है।

योरप के समीक्षाक्षेत्र में उठते रहनेवाले वादों के संबंध में यह बात पक्की समझनी चाहिए कि वे एकांगदर्शी होते हैं। वे या तो प्रतिवर्तन (रिऐक्शन) के रूप में अथवा प्रचलित मतों में कुछ अपनी विलक्षणता या नवीनता दिखाने की झोंक में, जोर शोर के साथ प्रकाशित किए जाते हैं, इससे उनमें अत्युक्ति की मात्रा बहुत अधिक होती है। वे प्रायः अव्याप्ति या अतिव्याप्तिग्रस्त होते हैं। अपनी कसौटी पर बिना उनकी कड़ी परीक्षा किए उनका राग अलापना अंधेपन का प्रचार करना है। 'प्रभाववाद' (इंप्रेशनिज्म) और 'अभिव्यंजनावाद' (एक्सप्रेशनिज्म) दोनों की एकांगदर्शिता ऊपर के विवरणों से स्पष्ट है। यही स्वरूप वहाँ के और वादों का भी समझिए।

हमारे यहाँ के पुराने ध्वनिवादियों के समान आधुनिक 'अभिव्यंजनावादी' भी भावव्यंजना और वस्तुव्यंजना दोनों में काव्यतत्व मानते हैं। उनके निकट अनूठे ढंग से की हुई वस्तुव्यंजना भी काव्य ही है। इस संबंध में हमारा यही वक्तव्य है कि अनूठी से अनूठी उक्ति काव्य तभी हो सकती है जबकि उसका संबंध––कुछ दूर का सही––हृदय के किसी भाव या वृत्ति से होगा। मान लीजिए कि अनूठे भंग्यंतर से कथित किसी लक्षणापूर्ण उक्ति में सौंदर्य का वर्णन है। उस उक्ति में चाहें कोई भाव सीधे-सीधे व्यंग्य न हो, पर उसकी तह में सौंदर्य को ऐसे अनूठे ढंग से कहने की प्रेरणा करनेवाला रतिभाव या प्रेम छिपा हुआ है। जिस वस्तु की सुंदरता के वर्णन में हम प्रवृत्त होंगे वह हमारे रतिभाव का आलंबन होगी। आलंबन मात्र का वर्णन भी रसात्मक माना जाता है और वास्तव में होता है।

योरप का यह 'अभिव्यंजनवाद' हमारे यहाँ के पुराने 'वक्रोक्तिवाद'–– वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्––का ही नया रूप विलायती उत्साह है। अंतर इतना ही है भंग्यंतर के लिये हमारे यहां व्यंजना का अधिक सहारा लिया जाता है और योरप में लक्षणा का। योरप की भाषाओं में लाक्षणिक चपलता अधिक होती है। अनूठेपन का काव्य में क्या स्थान है, यह बात अब विचार के लिये सामने आती है।

जगत् की नाना वस्तुओं, व्यापारों और बातों को ऐसे रूप में रखना कि वे हमारे भावचक्र के भीतर आ जायँ, यही काव्य का लक्ष्य होता है। विश्व की अनंतता के बीच जिस प्रकार ज्ञान अपना प्रसार चाहता है, उसी प्रकार हृदय भी। वह भी अपने रमने के लिये नई नई भूमि चाहता है। अनूठापन कहीं तो किसी भाव या मनोवृत्ति की व्यंजना में--अर्थात् जिन वाक्यों में उस भाव की व्यंजना होती है उनमें--और कहीं उस वस्तु या तथ्य में ही जिसकी ओर कवि अपने चित्रणकौशल में भाव को प्रवृत्त करता है, होता है। सुबीते के लिये एक को हम भावपक्ष का अनूठापन कह सकते हैं, दूसरे को विभाव-पक्ष का।

अनूठापन काव्य के नित्य स्वरूप के अंतर्गत नहीं हैं, एक अतिरिक्त गुण है जिसमें मनोरंजन की मात्रा बढ़ जाती है। इसके बिना भी तन्मय करने-वाली कविता बराबर हुई है और होती है। पद्माकर की इस सीधी सादी उक्ति में--'नैन नचाय कह्यो मुसकाय, लला! फिर आइयो खेलन होरी'--पूरी रमणीयता है। जो लोग मनोरंजन को ही--किसी भाव में लीन होने को नहीं--काव्य का चरम लक्ष्य समझते हैं, वे सब जगह कुछ कुतूहल की सामग्री ढूँढ़ते हैं। पर काव्य केवल कुतूहल उत्पन्न करनेवाली वस्तु नहीं है, भिन्न भिन्न भावों में लीन करनेवाली रमानेवाली वस्तु है। अतः वही वक्रोक्ति (वक्रोक्ति अलंकार नहीं, उक्ति का बाँकपन या अनूठापन), वही वचनभंगी जो किसी न किसी भाव या मनोवृत्ति द्वारा प्रेरित होगी, काव्य के अंतर्गत होगी। ऐसी वस्तुव्यंजना जिसकी तह में कोई भाव न हो, चाहे कितने ही अनूठे ढंग से की गई हो, चाहे उसमें कितना ही लाक्षणिक चमत्कार हो, प्रकृत कविता न होगी, सूक्ति मात्र होगी। सारांश यह कि भाव या मनोविकार की नीवँ पर कविता की इमारत खड़ी हो सकती है। कुतूहल भी एक मनोवृत्ति है, पर वह अकेले काव्य का आधार नहीं हो सकती। तमाशा देखना और कविता सुनना एक ही बात नहीं है।

इस 'अभिव्यंजनावाद' के प्रभाव से मूर्तविधान का बड़ा ही दुरुपयोग होने लगा है। अँग्रेजी में तो कम, पर बँगला में--जो हर एक विलायती ताल सुर पर नाचने के लिये तैयार रहती है--यह बात बहुत भद्दी हद तक पहुँची। कहीं लालसा मधुपात्र लिए हृत्तंत्री के नीरव तार झनझना रही है; कहीं स्मृतिवेदना करवटें बदलकर आँखें मल रही है इत्यादि इत्यादि। इस प्रकार लड़कों के खेल से निराधार विधान वहाँ चल पड़े, जिनकी नकल हिंदी में भी बड़ी धूम से हो रही है। 'छायावाद' समझकर जो कविताएँ हिंदी में लिखी जाती हैं उनमें से अधिकांश का 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' से कोई संबंध नहीं होता। उनमें से कुछ तो विलायती 'अभिव्यं-

जनावाद' के आदेश पर रची हुई बँगला कविताओं की नकल पर, और कुछ अँगरेजी कविताओं के लाक्षणिक चमत्कारपूर्ण वाक्य शब्द-प्रतिशब्द उठाकर, जोड़ी जाती हैं। इनके जोड़नेवाले यह नहीं जानते कि 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' शब्द काव्यवस्तु (मैटर) का सूचक है, अतः जहाँ काव्यवस्तु में कोई 'वाद' नहीं है, केवल व्यंजनाशैली के वैचित्र्य का अनुकरण है, वहाँ 'अभिव्यंजनावाद' की नकल है। यह नकल--जैसे और सब नकलें--बँगला में शुरू हुई। अतः हिंदीवालों में कुछ बेचारे तो वंग पदावली के अवतरण से ही संतुष्ट रहते हैं और कुछ--जिन्हें अँगरेजी का भी थोड़ा बहुत परिचय रहता है--सीधे अँगरेजी से, जहाँ से बंगाली लेते हैं, लाक्षणिक पदावली उठाया करते हैं। यही कारण है कि उनकी रचनाओं में उस अन्विति (यूनिटी) का सर्वथा अभाव रहता है, जिसके बिना कला की कोई कृति खड़ी ही नहीं हो सकती। इधर उधर से बटोरे वाक्यों का एक असंश्लिष्ट और असंबद्ध ढेर सा लगा दिखाई पड़ता है। बात यह है कि अपनी किसी अनुभूति, भावना या तथ्य की व्यंजना के लिये अपने उद्भावित वाक्य ही एक में समन्वित हो सकते हैं।

भिन्न भिन्न देशों की प्रवृत्ति की पहचान यदि हम काव्य के भाव और विभाव दो पक्ष करके करते हैं तो बड़ी सुगमता हो जाती है। 'भाव' से अभिप्राय संवेदना के स्वरूप की व्यंजना से है; विभाव से अभिप्राय उन वस्तुओं या विषयों के वर्णन से है जिनके प्रति किसी प्रकार का भाव या संवेदना होती है। भारतीय साहित्य में दोनों पक्षों का सम विधान पाया जाता है। वन, पर्वत, नदी, निर्झर, मनुष्य, पशु, पक्षी इत्यादि जगत् की नाना वस्तुओं का वर्णन आलंबन और उद्दीपन दोनों की दृष्टि से होता रहा है। प्रबंध काव्यों में बहुत से प्राकृतिक वर्णन आलंबन रूप में ही हैं। कुमारसंभव के आरंभ का हिमालयवर्णन और मेघदूत के पूर्वमेघ का नाना-प्रदेश-वर्णन उद्दीपन की दृष्टि से नहीं कहा जा सकता। इन वर्णनों में कवि ही आश्रय है जो प्राकृतिक वस्तुओं के प्रति अपने अनुराग के कारण उनका रूप विवृत करके अपने सामने भी रखता है और पाठकों के भी। जैसा पहले कहा जा चुका है, केवल आलंबन का वर्णन भी रसात्मक होता है। नखशिख वर्णनों में आलंबन के रूप का वर्णन रहता है पर वे रसात्मक होते हैं। विभाव के समान भावपक्ष का भी पूरा विधान हमारे यहाँ मिलता है। उक्ति, चेष्टा और शरीरधर्म तीनों प्रकार के अनुभावों द्वारा भावों की व्यंजना होती आई है।

फारस की शायरी भाव-पक्ष-प्रधान है। उसमें विभाव पक्ष का विधान नहीं या नहीं के बराबर हुआ। भावपक्ष में भी केवल रतिभाव का ही सम्यक् ग्रहण

पाया जाता है। इसी के अलौकिक उत्कर्ष की व्यंजना अलग अलग एक एक पद्य की गँठी हुई उक्ति में होती है। वेदना की विवृति की चाल फारसी और उर्दू की शायरी में बहुत अधिक है। विभाव और भाव के संबंध का स्पष्टीकरण न होने से—इस बात का ध्यान न होने से कि मन में लाए हुए रूप किस प्रकार रस में सहायक या बाधक होते हैं—वेदना की यह विवृति कभी कभी बड़े बीभत्स दृश्य सामने लाती है। आवले फूटना, मवाद बहना, कलेजा चिरना, खून के कतरे टपकना, कबाब की तरह इधर उधर भुनना—वेदना का इस प्रकार का ब्योरा शृंगार का पोषक नहीं हो सकता। खेद है कि उर्दू की देखादेखी वेदना की ऐसी विवृति की नकल हिंदी की कविताओं में भी कुछ हुई है और अब भी कुछ नए ढंग पर होती है। संस्कृत के कवियों में वेदना की विवृति भवभूति में ही सबसे अधिक पाई जाती है; पर वह भारतीय काव्य-शिष्टता की मर्यादा के भीतर है। वेदना की अधिक विवृति हम काव्यशिष्टता के विरुद्ध समझते हैं। हमें तो वेदना का अधिक ब्योरा पढ़ने पर ऐसा ही जान पड़ता है जैसे कोई भारी रोगी किसी वैद्य के सामने अपने पेट के भीतर की शिकायतें बता रहा हो। प्रेम को व्याधि के रूप में देखने की अपेक्षा हम संजीवनी शक्ति के रूप में देखना अधिक पसंद करते हैं।

अश्रु, स्वेद आदि का उल्लेख हमारे काव्य में भी हुआ है, पर जमीन से आसमान तक उनकी गंदी नदी नहीं बहाई गई है। जैसे अपनी प्रकृति का, अपने शरीरधर्मों का, बहुत अधिक वर्णन बातचीत की सभ्यता के विरुद्ध समझा जाता है वैसे ही अब काव्य की शिष्टता के विरुद्ध समझा जाना चाहिए।

हम विभावपक्ष को कविता में प्रधान स्थान देते हैं। 'विभाव' से अभिप्राय लक्षणग्रंथों में गिनाए हुए भिन्न भिन्न रसों के आलंबन मात्र से नहीं है, यह पहले सूचित किया जा चुका है। जगत् की जो वस्तुएँ, जो व्यापार या प्रसंग हमारे हृदय में किसी भाव का संचार कर सकें उन सब का वर्णन आलंबन का ही वर्णन माना जाना चाहिए। विश्व की अनंतता के भीतर, मनुष्यजाति के ज्ञानप्रसार के बीच, ऐसे वस्तु-व्यापार-योग और ऐसे प्रसंग भी हमारी पहुँच के हिसाब से अनंत ही है। जिस मर्मस्पर्शिणी वस्तु-व्यापार-योजना का ज्ञानेंद्रियों द्वारा या कल्पना के सहारे हमने साक्षात्कार किया हो उसे अपना प्रभाव उत्पन्न करने के लिये औरों तक ठीक ठीक पहुँचाकर यदि हम अलग हो जायँ, तो भी कविकर्म कर चुके। यदि लोक के मर्मस्थलों की पहचान हममें होगी तो हमारी उपस्थित की हुई योजना सहृदय मात्र को भावमग्न करेगी।

यदि उस योजना में लोकहृदय को स्पर्श करने की क्षमता न होगी, तो भावानुभूति का हमारा सारा प्रदर्शन भाँड़ों की नकल सा होगा। भावप्रधान कविता में—ऐसी कविता में जिसमें संवेदना की विवृति ही रहती है—आलंबन का आक्षेप पाठक के ऊपर छोड़ दिया जाता है। विभावप्रधान कविता में—ऐसी कविता में जिसमें आलंबन का ही विस्तृत रमणीय चित्रण रहता है—संवेदना पाठक के ऊपर छोड़ दी जाती है।

अपनी अनुभूति या संवेदना का लंबा चौड़ा ब्योरा पेश करने की अपेक्षा उन तथ्यों या वस्तुओं को पाठक की कल्पना में ठीक ठीक पहुंचा देना जिन्होने यह अनुभूति या संवेदना जगाई है, कवि के लिये हम अधिक आवश्यक समझते हैं। सहृदय या भावुक पाठक अपनी अनुभूति का पथ बहुत कुछ आप से आप निकाल लेते हैं। इसी प्रकार सच्चे कवियों की अनुभूति का आभास बहुत कुछ उनकी वस्तुयोजना की शब्दभंगी में ही मिल जाता है।

भावों के लिये आलंबन आरंभ में ज्ञानेंद्रियाँ उपस्थित करती हैं; फिर ज्ञानेंद्रियों द्वारा प्राप्त सामग्री से कल्पना उनकी योजना करती है। अतः यह कहा जा सकता है कि ज्ञान ही भावों के संचार के लिये मार्ग खोलता है। ज्ञानप्रसार के भीतर ही भावप्रसार होता है। आरंभ में मनुष्य की चेतन सत्ता इंद्रियज ज्ञान की समष्टि के रूप में ही अधिकतर रही। पीछे ज्यों ज्यों सभ्यता बढ़ती गई है त्यों त्यों मनुष्य की ज्ञानसत्ता बुद्धिव्यवसायात्मक होती गई है। अब मनुष्य का ज्ञान क्षेत्र बुद्धिव्यवसायात्मक या विचारात्मक होकर बहुत विस्तृत हो गया है। अतः उसके विस्तार के साथ हमें अपने हृदय का विस्तार भी बढ़ाना पड़ेगा। विचारों की क्रिया से वैज्ञानिक विवेचन और अनुसंधान द्वारा उद्घाटित परिस्थितियों और तथ्यों के मर्मस्पर्शी पक्ष का मूर्त और सजीव चित्रण भी—उसका इस रूप में प्रत्यक्षीकरण कि वह हमारे किसी भाव का आलंबन हो सके—कवियों का काम होगा।

ये परिस्थितियाँ बहुत ही व्यापक होंगी, ये तथ्य न जाने कितनी बातों की तह में छिपे होंगे। यदि अत्याचार होगा तो उसका फैलाव औरंगजेब के अत्याचार का सा न होगा, रावण के अत्याचार का सा होगा। हाहाकार होगा तो जगद्व्यापी होगा। हाय होगी तो पृथ्वी के एक कोने से दूसरे कोने तक होगी, पर एक हाय करनेवाला दूसरे हाय करनेवाले से इतनी दूर होगा कि संमिलित हाय की दारुणता केवल बाहरी आँखों की पहुँच के बाहर होगी। यदि प्राणियों की किसी सामान्य प्रवृत्ति का चित्रण होगा, तो सामग्री

कीटाणुओं की दुनिया तक ले जाई जा सकती है। जगत् रूपी घनचक्कर और गोरखधंधे की महत्ता और जटिलता से चकित होने की चाह में हम अपनी अंतर्दृष्टि के सामने एक ओर अणुओं परमाणुओं और दूसरी ओर ज्योतिष्क पिंडों के भ्रमणचक्रों तक को ला सकते हैं।

रूखे और (बाह्य करणों को) अगोचर को सरस और गोचर रूप में लाने का व्यवसाय काव्यक्षेत्र में बढ़ेगा। ये गोचर रूप झूठे रूपक न होंगे, किसी तथ्य के मार्मिक मूर्त उदाहरण होंगे। कितने गूढ़, ऊँचे और व्यापक विचारों के साथ हमारे किसी भाव या मनोविकार का संयोग कराया जा सका है, कितने भव्य और विशाल तथ्यों तक हमारा हृदय पहुँचाया जा सका है, इसका विचार भी कवियों की उच्चता स्थिर करने में हुआ करेगा।

काव्य के संबंध में भाव और कल्पना, ये दो शब्द बराबर सुनते सुनते कभी कभी यह जिज्ञासा होती है कि ये दोनों समकक्ष हैं या इनमें कोई प्रधान है। यह प्रश्न या इसका उत्तर, जरा टेढ़ा है, क्योंकि रसकाल के भीतर इसका युगपद् अन्योन्याश्रित व्यापार होता है। रस की स्थिति श्रोता या पाठक में मानी जाती है। अतः श्रोता या पाठक की दृष्टि से यदि विचार करते हैं तो उनमें सहृदयता या भावुकता अधिक अपेक्षित होती है, कल्पनाक्रिया कम। कवि की विधायक कल्पना रस की तैयार सामग्री उनके सामने रख देती है। कविकर्म में कल्पना की बहुत आवश्यकता होती है, पर यह कल्पना विशेष प्रकार की होती है; इसकी क्रिया कवि की भावुकता के अनुरूप होती है। कवि अपनी भावुकता की तुष्टि के लिये ही कल्पना को रूपविधान में प्रवृत्त करता है। रस की प्रतीति पूर्ण व्यंजना होने पर ही, काव्य के पूर्ण हो जाने पर ही, मानी गई है, व्यंजना के पहले नहीं। अतः कवि अपनी स्वभावगत भावुकता की जिस उमंग में रचना करने में प्रवृत्त होता है और उसके विधान में तत्पर रहता है, उसे यदि हम कुछ कहना चाहें तो रसप्रवणता या रसोन्मुखता कह सकते हैं।

जब भाव की उमंग ही कल्पना को प्रेरित करती है तब कवि का मूल गुण भावुकता अर्थात् अनुभूति की तीव्रता है। कल्पना उसकी सहयोगिनी है। पर ऐसी सहयोगिनी है जिसके बिना कवि अपनी अनुभूति को दूसरे तक पहुँचा ही नहीं सकता। अनुभूति को दूसरे तक पहुँचाना ही कविकर्म है। अतः हम कह सकते है कि कल्पना और भावुकता कवि के लिये दोनों अनिवार्य हैं। भावुक जब कल्पनासंपन्न और भाषा पर अधिकार रखनेवाला होता है तभी कवि होता है। पर यह भी निश्चय समझना चहिए कि जिस रूप में अनुभूति कवि के हृदय में होती है, उसी रूप में व्यंजना कभी हो नहीं सकती। उसे प्रेषणीय बनाने के

लिये—दूसरों के हृदय तक पहुँचाने के लिये—भाषा का सहारा लेना पड़ता है। शब्दों में ढलते ही अनुभूति बहुत विकृत हो जाती है, और की और हो जाती है। इसी से बहुत सी दिव्य और सुंदर अनुभूतियों को कवि यों ही छोड़ देते हैं, उनकी व्यंजना का प्रयास ही नहीं करते। अत्यंत गहरी अनुभूतिवाले बहुत से भावुक तो कभी ऐसा प्रयास नहीं करते। वे जीवन भर एक प्रकार के मूक कवि बने रहते हैं। बहुत सी कविता अनुभूति दशा में नहीं होती, स्मृति दशा में होती है। जो यह कहे कि जो कुछ हमारे भीतर था सब हमारी कविता में आ गया है, उसमें काव्यानुभूति का अभाव समझना चाहिए और उसकी कविता को कवियों की वाणी का अनुकरण मात्र।

जैसे कवि वैसे ही पाठक या श्रोता भी कभी कभी रसप्रवण होते हैं। लोग कभी कहते हैं कि 'वीर रस की कोई कविता सुनाइए', कभी कहते हैं 'शृंगार रस की कोई कविता सुनाइए', इसका मतलब यही है कि कभी उनमें उत्साह का उन्मेष रहता है, कभी प्रेम का, कभी किसी और भाव का। इस प्रकार रसोन्मुख होने पर वे अपने अंतस् में ऐसी वस्तु लाना चाहते हैं जिसपर भावविशेष टिके; उस वस्तु के ऐसे विवरणों में अंतर्दृष्टि रमाना चाहते हैं जिनसे वह भाव उद्दीप्त रहे; ऐसी उक्तियाँ सुनना चाहते हैं जो उस भाव द्वारा प्रेरित या अनुप्राणित समझ पड़ें।

'अभिव्यंजना ही कला या काव्य है' इसका अर्थ यहाँ तक कभी नहीं घसीटा जा सकता कि व्यंजना या व्यंजक उक्ति से भिन्न काव्यानुभूति कोई वस्तु ही नहीं। काव्यानुभूति ही वह प्रधान वृत्ति है जो व्यंजना की प्रेरणा करती है। बात यह है कि पाठक या श्रोता के पास कवि की अंतर्वृत्ति तक पहुँचने का कोई अचूक साधन नहीं होता जिससे वह यह देख सके कि अनुभूति के अनुरूप व्यंजना हुई है या नहीं। इससे वह व्यंजना या उक्ति से ही प्रयोजन रखता है। पर जब हम पूरे कविकर्म पर विचार करते हैं—केवल उसके फल पर ही नहीं—तब उसके मूल में काव्यानुभूति की सत्ता माननी पड़ती है। यह दिव्य अनुभूति समय समय पर थोड़ी बहुत सबको हुआ करती है। इसका प्रधान लक्षण है अपने खास सुख दुःख, हानि लाभ आदि से उद्विग्न न होना, अपनी शरीरयात्रा से संबद्ध न होना। प्रेमियों के प्रेमव्यापार, दुखियों के दुःख, अत्याचारियों की क्रूरता देख सुनकर जो रति, करुणा और क्रोध जाग्रत होता है, छूटे हुए स्वदेश की अतीत काल के दृश्यों की जो प्रीतिस्निग्ध स्मृति जाग्रत होती है, लोकरंजक महात्माओं के प्रति जिस श्रद्धा भक्ति का उदय होता है, उन सबकी अनुभूति शुद्ध भावक्षेत्र की अनुभूति है। जब तक इस

प्रकार की अनुभूति में कोई लीन रहे, तब तक उसपर अव्यक्त काव्य का आवेश समझना चाहिए।

रसानुभूति या काव्यानुभूति की उपर्युक्त विशेषता के कारण उसे लोकोत्तर, जीवन से परे आदि कहने की चाल चल पड़ी है। पर वास्तव में वह जीवन के भीतर की ही अनुभूति है; आसमान से उतरी हुई कोई वस्तु नहीं है। इसी प्रकार कविता और कवि की स्तुति में जो बहुत से अलंकारपूर्ण वाक्य इधर कुछ दिनों से कहे, सुने और लिखे जाने लगे हैं, उन्होंने अर्थशून्य शब्दों का एक ऐसा झूठा परदा खड़ा कर दिया है जिनके कारण काव्यभूमि बहुत कुछ अंधकार में पड़ती जाती है। कविता स्वर्ग से गिरती हुई सुधाधारा है। नंदनवन के कुसुमों से टपकी मकरंद की बूंद है; अनंत के दिव्य संगीत की स्वरलहरी है; कवि इस लोक का जीव ही नहीं है; वह पार्थिव जीवन से परे है; उसका एक दूसरा ही जगत् है; वह पैंगंबर है, औलिया है, रहस्यदर्शी है—ऐसी ऐसी लचर बातें काव्यसमीक्षा के नाम से कही जाने लगी हैं। बुद्धि को रुग्ण करनेवाली, पाषंड का प्रचार करनेवाली यह हवा अँगरेजी से बँगला में और बँगला से हिंदी में आई है। आज कल मासिक पत्रिकाओं में किसी कवि या काव्य की समीक्षा के वेश में कभी कभी बहुत सी ऐसी अर्थशून्य पदावली—जो अँगरेजी या बँगला से उठाई हुई होती है—छपा करती है। निरर्थक शब्दों की इस आँधी से ऊबकर एक सूक्ष्मदर्शी अँगरेज समालोचक को यहाँ तक कहना पड़ा कि 'भाषा अभी तक उन सब वस्तुओं के स्वरूप को छिपाने ही में कृतकार्य हुई है जिनकी हम चर्चा किया करते हैं।'[1]

कविता के संबंध में कई प्रवाद जो कुछ दिनों से योरप में प्रचलित चले आ रहे हैं, उनकी नकल हिंदी में भी इधर उधर सुनाई पड़ने लगी है। इन प्रवादों में एक यह भी है कि कला का उद्देश्य कला ही है, या 'काव्य का उद्देश्य काव्य ही है' इस उक्ति के अनुसार कविता का क्षेत्र जीवनक्षेत्र से बिल्कुल अलग है। कविता का विचार करते समय जीवन की बातों को तो लाना ही नहीं चाहिए। कला की कृति का मूल्य निर्धारित करने में बाहरी बातों के मूल्य का विचार व्यर्थ है।[2] कला का तो अपना मूल्य अलग ही है। कला संबंधी यह

---

१. लेंग्वेज हैज सक्सीडेड अनटिल रीसेंट्ली इन हाईडिंग फ्राम अस आलमोस्ट आल दि थिंग्ज वी टाक ऐबाउट।

—आई. ए. रिचर्ड्स, प्रिंसिपल्स आव लिटररी क्रिटिसिज्म।

२. टु ऐप्रिशिएट ए वर्क आव आर्ट वी नीड ब्रिंग विद अस नथिंग फ्राम लाइफ, नो नालेज इट्स आइडियाज ऐंड अफेयर्स, नो फैमिलिऐरिटी विद इट्स इमोशंस। —क्लाइव बेल। आर्ट।

वाद सन् १८६६ ईसवी से फ्रांस में चला। साहित्यसमीक्षा के नए नए वाद फ्रांस ही में सबसे अधिक उठा किए हैं। इस क्षेत्र में वही एक प्रकार से योरप का गुरु रहा है। अँगरेजी में उपर्युक्त मत का बहुत स्पष्ट प्रतिपादन डाक्टर ब्रैडले ने अपनी पुस्तक (आक्स्फर्ड लेक्चर्स आन पोएट्री) में किया है। हर्ष की बात है कि इस मत का, तथा इसी प्रकार के और प्रचलित प्रवादों का, निराकरण रिचर्ड्स ने अपने 'काव्यसमीक्षा के सिद्धांत' में बहुत अच्छी तरह कर दिया है।[1] जो काव्यों का अनुशीलन और जनता पर उनके प्रभाव का अन्वीक्षण करते आ रहे हैं, वे अच्छी तरह जानते हैं कि कविता जीवन ही से उत्पन्न है और जीवन के भीतर ही अपनी विभूति का प्रकाश करती है। उसे जीवन मे विच्छिन्न बताना कहीं की बात कहीं लगाना है।

हम कह चुके हैं कि योरप में जो साहित्यिक वाद या प्रवाद चलते हैं उनमें से अधिकतर प्रतिवाद की धुन में अर्थात् प्रतिवर्तन (रिऐक्शन) के रूप में उठते हैं। सबमें कोई स्थायी मूल्य या तत्व नहीं होता; होता भी है तो बहुत थोड़ा। इसी से बहुत से 'वाद' जिनका कुछ दिनों तक फैशन रहता है, आगे चलकर हवा हो जाते हैं। विज्ञान के वादों में ईमानदारी और सचाई से काम लिया जाता है, साहित्यिक वादों में नहीं। साहित्य के क्षेत्र में हर एक अपनी अलग हवा बहाने के फेर में रहता है और जरा सा बढ़ावा पाने पर किसी एक बात को लेकर हद से बहुत दूर निकल जाता है। 'कला का उद्देश्य कला है' इस वाद का प्रसार भी फ्रांस में प्रतिवर्तन के रूप में ही हुआ था। काव्य की पुरानी बँधी रूढ़ियों को हटाकर, केवल मुक्त कल्पना और भावों की अप्रतिबद्ध गति को लेकर योरप में स्वच्छंदतावाद (रोमैंटिसिज्म) का प्रचार हुआ। वह जब हद के बाहर जाने लगा और काव्य के विषय ऊटपटाँग तथा वर्णनशैली शिथिल और अशक्त होने लगी तब सन् १८६६ ई० में उसके प्रतिवाद के रूप में 'कला का उद्देश्य कला' का सिद्धांत लेकर कुछ लोग खड़े हुए। ये लोग पारनेसियन कहलाए। इनका उद्देश्य काव्य में अधिक समीचीन प्रेरणा, सुडौल योजना और चित्ताकर्षक शैली का प्रचार करना था।

इन पारनेसियनों के पीछे सन् १८८५ ई० में 'प्रतीकवादियों' (सिंबालिस्ट्स या डीकेडेंट्स) का एक संप्रदाय फ्रांस में खड़ा हुआ जिसने अनूठे

---

१. इस मत के विशेष विवरण और खंडन के लिये देखिए हमारा 'हिंदी-साहित्य का इतिहास' (पुस्तकाकार संस्करण)।

'रहस्यवाद' और 'भावोन्मादमयी भक्ति' का सहारा लिया ।[१] हमारे यहाँ के श्री रवींद्रनाथ ठाकुर ने अपनी 'गीतांजलि' का अँगरेजी अनुवाद प्रकाशित करके इसी संप्रदाय के सुर में सुर मिलाया था । कहने की आवश्यकता नहीं कि वंगभाषा के प्रसाद से हिंदी में इस वर्ग की प्रवृत्ति का अनुकरण खूब चल पड़ा है । वंगभाषा के काव्यक्षेत्र के तो एक कोने ही में इस रहस्यवाद या छाया-वाद की तंत्री बजी, मराठी, गुजराती को हर एक विलायती ताल सुर पर नाचने की आदत नहीं, पर हिंदी में तो इसकी नकल पर तूफान सा आ गया।

यह 'प्रतीकवाद' सिद्धांत रूप में यद्यपि आध्यात्मिक 'रहस्यवाद' के साथ संबद्ध होकर उठा है, पर प्रतीक रूप में वस्तुओं का व्यवहार अच्छी कविता में बराबर होता आया है ।[२] किसी देवता का प्रतीक सामने आने पर जिस प्रकार उसके स्वरूप और उसकी विभूति की भावना चट मन में आ जाती है उसी प्रकार काव्य में आई हुई कुछ वस्तुएँ विशेष मनोविकारों या भावनाओं को जाग्रत कर देती हैं; जैसे, 'कमल' माधुर्यपूर्ण कोमल सौंदर्य की भावना जाग्रत करता है; 'कुमुदिनी' शुभ्र हास की; 'चंद्र' मृदुल आभा की; 'समुद्र' प्राचुर्य, विस्तार और गंभीरता की; 'आकाश' सूक्ष्मता और अनंतता की । इसी प्रकार 'सर्प' से क्रूरता और कुटिलता का, 'अग्नि' से तेज और क्रोध का, वीणा से वाणी या विद्या का, 'चातक' से निःस्वार्थ प्रेम का संकेत मिलता है । प्रतीक दो प्रकार के होते हैं । कुछ तो मनोविकारों या भावों को जगाते हैं (इमोशनल सिंबल्स) और कुछ भावनाओं या विचारों को (इंटेलेक्चुअल सिंबल्स) । भावना या कल्पना जगानेवाले प्रतीकों के साथ भाव या मनो-विकार भी प्रायः लगे रहते हैं ।

ऊपर जिन प्रतीकों के नाम आए हैं वे सब ऐसे हैं जिनके स्वरूप में ही कुछ न कुछ व्यंजना है । पर उनमें इतनी अधिक शक्ति के संचय का कारण यह भी है

---

१. फालोइंग अपान दि पारनेसिअंस, ऐबाउट १८८५, केम दि सिंबालिस्ट्स आर डीकेडेंट्स—ए मूवमेंट आव डेक्स्चरस मिस्टिसिज्म ऐंड 'सेंटिमेंटल रेलिजासिटी' टू रीसेंट फार सैटिस्फैक्टरी हिस्टारिकल इन्वेस्टिगेशन ।
—गेली ऐंड कुर्टज् : मेथड्स ऐंड मैटीरिअल्स आव लिटररी क्रिटिसिज्म ।

२. सिंबालिज्म ऐज सीन इन दि राइटर्स आव अवर डे, वुड हैव नो वैल्यू इफ इट वेअर नाट सीन आल्सो, अंडर वन गाइज आर ऐनदर, इन एव्री ग्रेट इमैजिनेटिव राइटर ।
—आर्थर साइमन्स : दि सिंबालिस्ट मूवमेंट इन लिटरेचर ।

कि वे कई सहस्र वर्षों से कम से कम भारतीय जनता की कल्पना के अंग और भावों के विषय रहते आए हैं। वे परंपरागत प्रतीक हैं। काव्य में ऐसे ही प्रतीकों का व्यवहार होता आया है और हो सकता है। यह तो प्रत्यक्ष है कि थोड़े से ही प्रतीक सार्वभौम हो सकते हैं। भिन्न भिन्न देशों की परिस्थिति और संस्कृति के अनुसार प्रतीक भी भिन्न भिन्न हुआ करते हैं। 'गुल बुलबुल' से जिस भावना का संकेत फारसवाले को मिलता है उस भावना का संकेत भारतवासी को नहीं; 'चातक' से जिस भावना का संकेत भारतवासी को मिलता है उस भावना का योरपीय को नहीं। क्रूस से जैसी पवित्रता और स्वर्गीय शांति का संकेत एक ईसाई को मिलेगा, हिंदू या बौद्ध को नहीं। प्रकृति के नाना रूपों को भिन्न भिन्न देशों ने भिन्न भिन्न भावों से देखा है। सघन वन, पर्वत आदि भारतीय या योरपीय हृदय को चाहे रमावें पर फारसी दृष्टिवाले को वे कष्ट या विपत्ति ही के सूचक होंगे। अधिकतर कुहरे और बदली से आच्छन्न रहनेवाले योरप में 'चमचमाती धूप' आनंद और सुख-समृद्धि का संकेत हो, पर भारत के लिये नहीं हो सकती। 'स्निग्ध श्यामल घटा' में जो उदार और शीतल माधुर्य भारतीय देखता है, योरपीय नहीं। जाड़े की संध्या कुछ मनहूस और उदासी लिए होती है; इससे विलायतवाले उसे शोक और उदासी का प्रतीक मानें तो ठीक है। पर हिंदुस्तान में जाड़ा बहुत थोड़े दिनों रहता है। यहाँ तो दिन की आँख तिलमिलानेवाली चमक के पीछे संध्या की मधुर आभा मृदुलता का संकेत करती है। हाँ! 'अंधकार' या 'अँधेरी रात' शोक और उदासी का प्रतीक अवश्य मानी जाती है। जायसी ने रत्नसेन के परलोकवास पर अँधेरी रात ही ली है—

सूरज छपा रैनि होइ गई। पूनिउँ ससि जो अमावस भई।

यहाँ पर यह कह देना आवश्यक है कि प्रतीकों का व्यवहार हमारे यहाँ के काव्य में बहुत कुछ अलंकार प्रणाली के भीतर ही हुआ है। पर इसका मतलब यह नहीं कि उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि के उपमान और प्रतीक एक ही वस्तु हैं। प्रतीक का आधार सादृश्य या साधर्म्य नहीं, बल्कि भावना जाग्रत करने की निहित शक्ति है। पर अलंकार में उपमान का आधार सादृश्य या साधर्म्य ही माना जाता है। अतः सब उपमान प्रतीक नहीं होते। पर जो प्रतीक भी होते हैं वे काव्य की बहुत अच्छी सिद्धि करते हैं। अलंकारों में कभी कभी किसी एक विषय के सादृश्य या साधर्म्य के विचार से ही बहुत से उपमान ऐसे रख दिए जाते हैं जिनमें कुछ भी प्रतीकत्व नहीं होता—जैसे कटि की उपमा के लिये सिंह या भिड़ की कमर। ऐसे उपमानों से हम सच्चे काव्य की कुछ भी सिद्धि नहीं मानते। किसी वस्तु के

मेल में उपमान खड़ा करने का उद्देश्य यही होता है कि उस वस्तु के सौंदर्य आदि की जो भावना हो उसे और उत्कर्ष प्राप्त हो। अतः सच्ची परखवाले कवि अप्रस्तुत या उपमान के रूप में जो वस्तुएँ लाते हैं उनमें प्रतीकत्व होता है। हंस, चातक, मेघ, सागर, दीपक, पतंग इत्यादि कुछ विशेष वस्तुओं पर अन्योक्तियाँ क्यों इतनी मर्मस्पर्शिणी हुई हैं? इसलिये कि उनमें प्रतीकत्व है। उनके नाम मात्र हमारे हृदय में कुछ बँधी हुई भावनाओं का उद्बोधन करते हैं। इसी प्रकार फारसी की शायरी में बुलबुल, शमः, परवानः, शराब, प्याला आदि सिद्ध प्रतीक हैं।

यहाँ तक तो काव्य में प्रतीकों के सर्वसंमत सामान्य व्यवहार का उल्लेख हुआ; पर यह कायदे की बात है कि जब कोई बात 'वाद' के रूप में किसी संप्रदाय विशेष के भीतर ग्रहण की जाती है तब वह बहुत दूर तक घसीटी जाती है—इतनी दूर कि वह सबके काम की नहीं रह जाती—और उसे कुछ विलक्षणता प्रदान की जाती है। रहस्यवाद को लेकर जो 'प्रतीकवादी' संप्रदाय योरप में खड़ा हुआ उसने परोक्षवाद (आकल्टिज्म) का सहारा लिया। प्रतीक के रूप में गृहीत वस्तुओं में भावों के उद्बोधन की शक्ति कैसे संचित हुई इसका वैज्ञानिक उत्तर यही होगा कि कुछ तो उन वस्तुओं के स्वरूपगत आकर्षण से, कुछ चिरपरिचित आरोप के बल से और कुछ वंशानुगत वासना की दीर्घ परंपरा के प्रभाव से। पर रहस्यवादी इसका उत्तर दूसरे ढंग से देंगे।

वे कहेंगे कि 'हमारे मन का विस्तार घटता बढ़ता रहता है और कभी कभी कई मन संचरित होकर एक दूसरे में मिल जाते हैं और इस प्रकार एक मन या एक शक्ति का उद्घाटन करते हैं।[1] हमारी स्मृति का विस्तार भी ऐसे ही घटता बढ़ता रहता है और उस महास्मृति का, प्रकृति की स्मृति का एक अंग है।[2] इस महामन और महास्मृति का आह्वान प्रतीकों द्वारा उसी प्रकार हो सकता है जिस प्रकार तांत्रिकों के विविध चक्रों या यंत्रों द्वारा देवताओं का'।[3] इस प्रवृत्ति के अनुसार

---

१. (१) दैट दि बार्डर्स आव अवर माइंड एवर शिफ्टिंग, दैट मेनी माइंड्स कैन फ्लो इंटू वन ऐनदर, ऐज इट वेअर, ऐंड क्रिएट ऐंड रिवील ए सिंगल माइंड, ए सिंगल एनर्जी।

(२) दैट दि बार्डर्स आव अवर मेमरीज आर ऐज शिफ्टिंग, ऐंड दैट अवर मेमरीज आर ए पार्ट आव वन ग्रेट मेमरी, दि मेमरी आव नेचर हरसेल्फ।

(३) दैट दिस ग्रेट माइंड ऐंड ग्रेट मेमरी कैन बी इवोक्ड बाइ सिंबल्स।

——डब्ल्यू० बी० ईट्स : आइडिआज आव गुड ऐंड ईविल।

वे रचना में प्रवृत्त करनेवाली कवियों की प्रतिभा के जगने को वही दशा कहते हैं जिसे सूफी 'हाल आना' कहते हैं, जिसमें कुछ घड़ियों के लिये कवि की अंतःसत्ता ईश्वरीय सारसत्ता (डिवाइन एसेंस) में मिल जाती है।

इस धारणा के अनुसार काव्य का लक्ष्य इस जगत् और जीवन से अलग हो जाता है। प्रकृति के जिन रूपों और व्यापारों का कवि संनिवेश करेगा वे 'प्रतीक' मात्र होंगे। कवि की दृष्टि वास्तव में उन प्रतीकों के प्रति न मानी जाकर उन अज्ञात और परोक्ष शक्तियों या सत्ताओं के प्रति मानी जायगी जिनके वे प्रतीक होंगे। यदि वे प्रकृति का वर्णन करें तो उनका अनुराग प्रकृति पर न समझना चाहिए, प्रकृति के नाना रूपों के परदे के भीतर छिपी हुई अज्ञात और अव्यक्त सत्ता के प्रति समझना चाहिए। वे भरसक इस बात का प्रदर्शन करेंगे कि उनके भावोद्गार और उनके वर्णन व्यक्त और पार्थिव के संबंध में नहीं हैं, अव्यक्त और अपार्थिव के संबंध में हैं। समझनेवाले चाहे जो समझें। यदि कोई बाबा जी किसी रमणी के प्रेम में उसके रूप माधुर्य आदि का बड़े अनूठेपन के साथ वर्णन करके कहें कि 'मेरा प्रेम उसके व्यक्त भौतिक शरीर से--उसकी रूपरेखा, वर्ण, चेष्टा आदि से--नहीं है बल्कि उस भौतिक शरीर के भीतर छिपी अव्यक्त आत्मसत्ता से है जो नित्य, अनंत और सर्वव्यापक है', तो कह सकते हैं। पर कहाँ तक लोग ऐसा समझेंगे, यह बात दूसरी है। हाफिज के शराब और प्याले को सूफी चाहे जो कहें, पर बहुत से पहुँचे हुए विद्वान् उन्हें शराब और प्याला ही मानते हैं।

बात यह है कि हृदय का कोई भाव यदि व्यंजित किया जायगा तो वह ज्ञात को ही लेकर होगा और गोचर के ही प्रति होगा। मनोविज्ञान की दृष्टि से यदि 'भाव' (इमोशन) के स्वरूप पर विचार किया जाय, तो उसके अंतर्गत ज्ञानात्मक अवयव का विशिष्ट विन्यास पाया जायगा। उसके बिना भाव का स्वरूप ही न पूर्ण होगा। यदि यह कहा जाय कि ईश्वर को किसी ने नहीं देखा है, पर ईश्वर भक्ति बराबर होती आई है और उसकी सचाई में कोई संदेह नहीं हुआ है, तो इसका उत्तर यह है कि ईश्वर को ज्ञेय बनाकर ही उसकी उपासना और भक्ति का आरंभ हुआ है। ईश्वर को प्रेमपूर्ण दयालु पिता या स्वामी के रूप में अंतःकरण के सामने रखकर ही प्रेम या भक्ति का चरम आलंबन मनुष्यजाति ने खड़ा किया है। रही मूर्त भावना, वह भी इतने गुणों का आरोप हो जाने के कारण प्रेमानुभूति के समय भक्त के मन में कुछ न कुछ हो ही जाती है। तात्पर्य यह है कि भाव के पूर्ण परिपाक के लिये आलंबन की निर्दिष्ट भावना आवश्यक है।

अभिव्यक्ति को ही काव्यदृष्टि के भीतर माननेवाले विशुद्ध कवि और सांप्रदायिक या रहस्यवादी कवि की मनोवृत्ति में यही भेद है कि एक बड़ी सचाई के साथ जिसपर उसका भाव टिका होगा उसे स्वीकार करेगा और दूसरा उसे स्वीकार न करके, इधर उधर ताक झाँक करेगा। वह वेदांतियों के 'प्रतिबिंबवाद' का सहारा लेकर कहेगा कि ये सब रूप तो छाया हैं; हम जो प्रेम प्रकट करते हैं उसे इस छाया पर न समझो, जिसकी यह छाया है उसपर समझो। शायद वह यह दृष्टांत भी दे कि जैसे पूर्वराग में चित्र देखकर ही अनुराग उत्पन्न होता है, पर उस चित्र के प्रति जो अनुराग प्रकट किया जाता है वह उस चित्र के प्रति न होकर, जिसका वह चित्र होता है उसके प्रति होता है। पर पूर्वराग में जो अभिलाष होता है वह इस बात का होता है कि जिसे चित्र आदि छाया के रूप में देखते हैं उसे पूर्ण गोचर रूप में—दर्शन, श्रवण, स्पर्श आदि सबके विषय के रूप में—देखें। पर रहस्यवाद पूर्णगोचर को सामने पाकर अगोचर, अभौतिक आदि की ओर अपना अभिलाप बताता है, जो वास्तव में अभिलाष के स्वरूप के सर्वथा विरुद्ध है। जिस प्रकार पूर्वराग में आलंबन अज्ञात नहीं रहता, चित्र आदि द्वारा अंशतः ज्ञात रहता है, उसी प्रकार जिसे रहस्यवादी अज्ञात कहता है वह भी, छाया या प्रतिबिंब के द्वारा सही, अंशतः ज्ञात रहता है। पर यदि रहस्यवादी 'अज्ञात', 'अगोचर', 'अभौतिक' का नाम न ले तो उसका 'वाद' कहीं नहीं रह जाता, जो उसे इतना प्रिय है। इस अज्ञात या अभौतिक के कारण उसे अपनी रचना में आडंबर खड़ा करना पड़ता है, बात बात में असीम का राग अलापना पड़ता है।

अनिर्दिष्ट और धुँधली झलक या भावना में भी एक विशेष प्रकार का आकर्षण होता है जो स्निग्ध विस्मय, औत्सुक्य या अभिलाष उत्पन्न करता है। घने कुहरे या जाली के बीच किसी के रूपमाधुर्य की हलकी सी झलक मात्र पाकर हम केवल उत्सुक होंगे। इसी औत्सुक्य की सतत प्रेरणा से उसका रूप निर्दिष्ट करने के लिये हमारी कल्पना प्रवृत्त रहा करेगी। रहस्यवादी अपनी यही स्थिति बतलाते हैं। वे भी प्रकृति के क्षेत्र से कुछ रूपों को चुनकर उनकी विलक्षण और दूरारूढ़ योजना कल्पना के भीतर करते हैं। अपना यह प्रयत्न वे 'अज्ञात के औत्सुक्य' द्वारा प्रेरित बताते हैं। यहीं तक कहकर रह जाते तो ज्यादा खटकने की बात न थी। इसके आगे बढ़कर वे यह भी सूचित करते हैं कि अपनी दूरारूढ़ रूपयोजना या भावना में वे अगोचर और अव्यक्त सत्ता का साक्षात्कार करते हैं। कुहरे या जाली के बीच में किसी के रूपमाधुर्य की हलकी झलक पानेवाला पीछे मन से उसके रूप की जो तरह तरह की कल्पना किया करता है,

उसे उसी का रूप न समझता है, न कहता है। यदि कल्पना में आया हुआ रूप ही विंब या पारमार्थिक वस्तु है तब तो कल्पनात्मक रूप ही आलंबन ठहरे। सारा अभिलाष, सारा औत्सुक्य उन्हीं के लिये समझना चाहिए।

कल्पनात्मक रूपों के इसी आलंबनत्व की प्रतिष्ठा करके सांप्रदायिक 'रहस्य-वाद' काव्यक्षेत्र में खड़ा हुआ। इंगलैंड के पूर्ववर्ती रहस्यवादी कवि ब्लेक (विलियम ब्लेक १७५७--१८२७) ने कल्पना का बड़े जोर से पल्ला पकड़ा और उसे नित्य पारमार्थिक सत्ता के रूप में ग्रहण करके कहा--

'कल्पना का लोक नित्य लोक है। यह शाश्वत और अनंत है। उस नित्य लोक में उन सब वस्तुओं की नित्य और परमार्थि सत्ताएँ हैं जिन्हें हम प्रकृतिरूपी दर्पण में प्रतिबिंबित देखते हैं।'[1]

इस प्रकार ब्लेक ने भक्तिरस में दृश्यजगत् की रूपयोजना को आलंबन न कहकर, कल्पनाजगत् की रूपयोजना को आलंबन कहा। इस युक्ति से एक बड़ी भारी मजहबी रुकावट दूर हुई। इधर कविता प्रकृति के क्षेत्र में नाना रूप, रंग और मूर्त पदार्थ लिए बिना एक कदम आगे बढ़ने को तैयार नहीं। इधर मजहब कागजी आँखें निकाले काले अक्षरों से घूर रहा था कि 'खबरदार! स्थूल इंद्रियार्थों के प्रलोभन में न पड़ना। मूर्त पूजा का पाप मन में न लाना।' ब्लेक को कल्पना में वस्तुओं का सूक्ष्म रूप (यहाँ के पुराने लोगों के 'लिंगशरीर' के समान) मिल गया। स्थूलता के दोषका परिहार हो गया। मन भी छठी इंद्रिय है, यह भावना स्पष्ट होने से इंद्रियासक्ति (सेंसुऐलिज्म) के दोषारोपण की संभावना भी दूर हुई समझी गई। भक्त कवियों को नाना मनोहर रूपों के प्रति अनुराग प्रकट करने का लाइसेंस मिल गया। पूछताछ होने पर वे कह सकते थे कि 'वाह! हम तो छाया के प्रेम द्वारा सारसत्ता का प्रेम प्रकट कर रहे हैं। एक हिसाब से बड़ा भारी काम हुआ। पर खुदा का कौन सा ऐसा काम है जिसमें शैतान न कूदे? कल्पना

---

१. दि वर्ल्ड आव इमैजिनेशन इज दि वर्ल्ड आव एटर्निटी . . . दि वर्ल्ड आव इमैजिनेशन इज इनफाइनाइट ऐंड एटर्नल, ह्वेअरऐज दि वर्ल्ड आव जेनरेशन आर वेजिटेशन इज फाइनाइट ऐंड टेंपोरल। देअर एक्जिस्ट इन दि एटर्नल वर्ल्ड रिऐलिटीज आव एव्री थिंग ह्विच वी सी रिफ्लेक्टेड इन दि वेजिटेबुल ग्लास आव नेचर।

की ईश्वरीय सारसत्ता के समान ही शैतानी सारसत्ता का आना जाना भी रहता ही है । अपने सूक्ष्म रूप के कारण दोनों नित्य ही होंगी ।

यह सब जाने दीजिए । यह देखिए कि कल्पना की नित्यता के प्रतिपादन में उसे पारमार्थिक सत्ता बनाने में, प्रकृति और कल्पना के प्रत्यक्ष संबंध में कितना विपर्यय करना पड़ा है । यह तो प्रत्यक्ष बात है कि कल्पना के भीतर जो कुछ रहता है या आता है वह प्रकृति के ही विशाल क्षेत्र से प्राप्त होता है । अतः जब तक हम किसी 'वाद' का सहारा न लें तब तक यही कहेंगे कि कल्पना में आए हुए रूप ही प्रकृति के नाना रूपों के प्रतिबिंब हैं; प्रकृति के रूप कल्पना के प्रतिबिंब नहीं । इस 'कल्पनावाद' का कोई आभास न तो वेदांत के प्रतिबिंबवाद में है; न कांट से लेकर हेगल तक जर्मन दार्शनिकों के 'प्रत्ययवाद' (आइडिऐलिज्म) में । 'प्रत्ययवाद' इस दृश्य गोचर जगत् को ही प्रत्यय या भावना (आइडिआ) कहता है । यह 'कल्पनावाद' वास्तव में सूफियों के यहाँ से गया है, यह हम आगे चलकर दिखाएँगे ।

सूफिओं के कल्पनावाद की गंध पाकर ब्लेक ने, कुछ कुछ बर्कले के इशारे पर 'परम आत्मा' के समान दृश्य जगत् से परे 'परम कल्पना' का प्रतिपादन किया और मनुष्य कल्पना को उस 'परम कल्पना' का अंग या अंशलब्धि माना, प्रकृति के नाना रूप जिसकी छाया हैं । कल्पना को उसने इलहाम बनाया और कवियों को खासे पैगंबर । इस प्रकार उसने काव्य के परम पुनीत क्षेत्र में पाषंड का रास्ता सा खोल दिया ।

साहित्यपक्ष भी कुछ देखना चाहिए । रचना के समय कवि के हृदय में कल्पना के रूप में आलंबन आदि रहते या आते ही हैं । जबकि यही काल्पनिक रूप ही वस्तुओं की सारसत्ता है, ब्रह्म का रूप है, तब अभिलाष की जगह कहाँ रही ? अभिलाष को साक्षात्कार की इच्छा है । वह साक्षात्कार हो ही जाता है । प्रकृति के क्षेत्र में जिसकी हम छाया मात्र देखते हैं उसे हम कल्पना में मूल रूप में देख ही लेते हैं । भली बुरी किसी प्रकार की कल्पना मन में आई कि ईश्वर का दर्शन हुआ । इस प्रकार रहस्यवादी कवि के लिये वियोगपक्ष—जिसकी इतनी दूरारूढ़ व्यंजना हुआ करती है—रह ही न गया ।

अब संयोग पक्ष में व्यंजित भावों की सचाई की परीक्षा कीजिए । यह हम बार बार कह चुके हैं कि कल्पना में आए हुए रूप प्रकृति ही के हैं, बाहर ही के हैं और गोचर हैं । कल्पना की सारी रूपसामग्री बाह्य जगत् की ही होती है । कल्पना उसकी केवल तरह तरह की योजना किया करती है । प्रकृति के बाहरी

रूप, रंग आदि हमें मुग्ध कर चुके रहते हैं तभी उनकी काल्पनिक योजना में हमारी वृत्ति रमती है। यदि कोई मनुष्य जन्म से ही एक घर में बंद रखा जाय, तो उसकी कल्पना में दीवारों और खंभों के सिवा और कुछ नहीं आ सकता। इससे सिद्ध है कि हमारे भाव वास्तव में बाह्य प्रकृति के गोचर रूपों ही के प्रति होते हैं, इसलिये कल्पना में उनकी छाया भी हमें भावमग्न करती है। हमारे हृदय का सीधा लगाव बाह्य प्रकृति के गोचर रूपों से ही होता है।

इस दृष्टि से यदि देखा जाय तो रहस्यवादी जो कुछ सुंदर, रमणीय और भव्य रूपयोजना करेगा वह वास्तव में या तो बाह्य प्रकृति के प्रेम द्वारा प्रेरित होगी अथवा प्रेम द्वारा प्रेरित ही न होगी। पर उसमें इस बात को स्वीकार करने का साहस ही नहीं होता। इससे पाठक के मन में वह यह झूठी प्रतीति उत्पन्न करना चाहेगा कि उसके भाव इन छायात्मक रूपों के प्रति बिल्कुल नहीं हैं; इनके परे जो अगोचर और अव्यक्त पारमार्थिक सत्ता है उसके प्रति है। वह यह कहकर ही रह जाता तब तो कला के क्षेत्र में वैसी गड़बड़ी न होती। पर यह प्रतीति उत्पन्न करने के लिये वह अपनी रचना का स्वरूप भी कुछ विशेष प्रकार का रखेगा, उसमें कुछ अलौकिकता, अस्वाभाविकता, देश काल का अति-क्रम, अनुभूति की विचित्रता--जो बिल्कुल झूठी होगी--लाने का भरपूर प्रयत्न करेगा। बातचीत में वह इस प्रयत्न तक को अस्वीकार करेगा; कहेगा कि सब भावना इसी रूप में परोक्ष जगत् से आकर मेरे हृदय में जबरदस्ती घुस गई है। पर वह वास्तव में इसकी प्रतीति उत्पन्न करने के लिये भी कि भावना इसी रूप में एकबारगी आई है, उसे पूरा श्रम करना पड़ता है, जैसे कि घोर रहस्यवादी कवि ईट्स तक ने कहा है।[1]

हमारे हृदय का सीधा लगाव गोचर जगत् से है। इसी बात के आधार पर सारे संसार में रसपद्धति चली है और सच्चे स्वाभाविक रूप में चल सकती है। मजहबी सुबीते के लिये अनुभूति के स्वाभाविक क्रम का विपर्यय करने से--मूल

---

१. आइ सेड 'ए लाइन विल टेक अस आवर्स मे बी;
येट् इफ इट डज नाट सीम ए मोमेंट्स थाट,
अवर स्टिचिंग ऐंड अनस्टिचिंग हैज बीन नाट।'

ईट्स ने इस बात का खंडन जोर के साथ किया है कि कवियों में भावना एक बारगी आती जाती है और वे लिखते जाते हैं। स्वयं ईट्स अपनी कवि-ताओं की बहुत काट छाँट किया करते हैं; यहाँ तक कि दूसरे संस्करण में बहुत सी कविताएँ बदली हुई मिलती हैं।

आलंबनों को छाया और छाया को मूल आलंबन बनाने से--कला के क्षेत्र में कितना आडंबर खड़ा हुआ है, इसका अंदाजा ऊपर के ब्योरे से लग सकता है।

कल्पना की यह लोकोत्तर व्याख्या ब्लेक की अपनी उपज नहीं है, यह हम पहले कह आए हैं। यह उसने सूफियों से ज्यों की त्यों ली थी। शाहजहाँ के पुत्र दाराशिकोह ने सूफियों के सिद्धांत पर जो एक छोटी सी पुस्तक (रिसालए हकनुमा) संकलित की थी उसमें साफ यही बात लिखी है; देखिए--

'दृश्य जगत् में जो नाना रूप दिखाई पड़ते हैं वे तो अनित्य हैं, पर उन रूपों की जो भावनाएँ या कल्पनाएँ होती हैं वे अनित्य नहीं हैं। वे कल्पनाचित्र नित्य हैं। इसी कल्पनारूपी चित्रजगत् (आलमे मिसाल) से इस आत्मजगत् को जान सकते हैं जिसे 'आलमेगैब' और 'आलमे ख्वाब' भी कहते हैं। आँख मूँदने पर किसी वस्तु का जो रूप दिखाई पड़ता है वही उस वस्तु की आत्मा या सारसत्ता है। अतः यह स्पष्ट है कि मनुष्य की आत्मा उन्हीं रूपों की है जो रूप बाहर दिखाई पड़ते हैं। भेद इतना ही है कि अपनी सारसत्ता में स्थित रूप पिंड या शरीर से मुक्त होते हैं। सारांश यह कि आत्मा और बाह्य रूपों का बिंब-प्रतिबिंब संबंध है। स्वप्न की अवस्था में आत्मा का यही सूक्ष्म रूप दिखाई पड़ता है। उस अवस्था में आँख, कान, नाक आदि सबकी वृत्तियाँ रहती हैं, पर स्थूल रूप नहीं रहते।'

ब्लेक ने पैगबरी झोंक में रहस्यवाद की बहुत सी कविताएँ लिखीं जिनमें 'येरूशलम' मुख्य है। इसके संबंध में उसने लिखा--'इसके रचयिता तो नित्य-लोक में हैं, मैं तो केवल सेक्रेटरी या खासकलम हूँ। मैं इसे संसार का सबसे भव्य काव्य समझता हूँ।' पर दुनिया की राय इससे उलटी हुई और वही राय ठीक ठहरी। ब्लेक की और कविताएँ अच्छी हुईं; पर रहस्यवाद की रचनाएँ निकम्मी ठहराई गईं।[१]

ब्लेक के ५८ वर्ष पीछे सन् १८८५ में जो नया 'प्रतीकरहस्यवाद' उठा उसकी प्रवृत्ति भी प्रायः यही चली आती है। कल्पना को एक प्रकार का

---

१. आव दिस, ही सेड, ही वाज मियर्ली दि सेक्रेटरी; 'दि आथर्स आर इन एटर्निटी। आइ कंसिडर इट दि ग्रैंडेस्ट पोएम दिस वर्ल्ड कंटेन्स'। अनफार्चुनेट्ली दि वर्ल्ड्स ओपीनिअन वाज रैडिकली डिफरेंट, ऐंड इट्स ओपीनिअन वाज एंटायर्ली करेक्ट। दि मिस्टिक राइटिंग्ज ह्विच फार्म सो लार्ज ए पार्ट आव ब्लेक्स आउटपुट वेअर वैल्यूलेस।
--ए० बी० डी०--मिल : लिटरेचर इन दि सेंचरी (दि नाईनटींथ सेंचरी सीरीज)

इलहाम कहना एक की कल्पना का दूसरे के अंतःकरण में अज्ञात रूप में प्रवेश बताना, बैठे बैठे अन्य देश और अन्य काल की घटनाएँ देखना, असीम ससीम का राग अलापना, ये सब बातें आजकल के रहस्यवादी कवि ईट्स की पुस्तक (आइडिआज आव गुड ऐंड ईविल) में मौजूद हैं। यह सांप्रदायिक प्रवृत्ति कहाँ तक शुद्ध काव्यदृष्टि प्रदान करने में सहायक हो सकती है, विचारने की बात है।

यह ठीक है कि भिन्न भिन्न रहस्यवादी कवियों की दृष्टि में थोड़ा बहुत भेद रहता है, कुछ कवि 'लोकवाद' भी लिए रहते हैं पर यह भी उतना ही ठीक है कि सब इस दृश्य और गोचर जगत् से परे एक अभौतिक जगत् की ओर झाँकने का दावा करते हैं। इस संप्रदाय के वर्तमान कवियों में एक मिस मकाले (रोज मकाले) हैं जिन्होंने सन् १९१४ ई० में 'दो अंध देश' (दि टू ब्लाइंड कंट्रीज) नाम की एक छोटी सी पुस्तक में अपनी कविताओं का संग्रह निकाला है। इसमें उन्होंने नाना सुंदर रूपों और व्यापारों से जगमगाते हुए इस भौतिक जगत् का बड़ी सहृदयता से निरीक्षण किया है, पर इसे चारों ओर वेष्ठित किए हुए एक दूसरा मंडल या जगत् भी उन्हें दिखाई पड़ा है, जो भौतिक न होने पर भी सत्य है। इस अभौतिक जगत् का उन्हें इतना प्रत्यक्ष आभास मिलता है कि कभी कभी वे सदेह में पड़ जाती हैं कि वे दोनों में से किस जगत् की हैं। उनके देखने में नाना कौतुकपूर्ण रूपों से युक्त इस छायामय जगत् में आत्मा एक परदेसी की तरह घूमती फिरती आ जाती है। यहाँ वह ज्ञानद्वार की दूसरी ओर से (अर्थात् अगोचर जगत् से) किसी और ही जगत् के लोगों की परदे में दबी हुई सी वाणी आती हुई सुना करती है।[1]

---

१. ओन्ली थ्रू ए क्रीक इन दि डोर्स ब्लाइंड फेस
ही वुड रीच ए थीविंग हैंड,
टु ड्रा सम क्ल्यू टु हिज ओन स्ट्रेंज प्लेस
फ्राम दि अदर लैंड।
बट हिज क्लोज्ड हैंड केम बैक एंप्टिली,
ऐज ए ड्रीम ड्राप्स फ्राम हिम हू वेक्स;
ऐंड नाट माइट ही नो बट हाउ ए मफल्ड सी
इन ह्विस्पर्स ब्रेक्स।
आन आइदर साइड आव ए ग्रे बैरिअर,
दि टू ब्लाइंड कंट्रीज लाइ;
बट ही न्यू नाट ह्विच हेल्ड हिम प्रिजनर,
नार येट नो आई।

हम समझते हैं कि इतने से इस प्रकार की कविता का सांप्रदायिक रूप स्पष्ट हो गया होगा। अतः रहस्यवाद की कविता के संबंध में हिंदीवालों के बीच यह भ्रांति फैलाना कि सारे योरप में इसी प्रकार की कविता हो रही है, यही वर्तमान युग की कविता का स्वरूप है, घोर साहित्यिक अपराध है। रहस्यवाद की कविता एक छोटे से संप्रदाय के भीतर की वस्तु है। इंगलैंड आयर्लैंड को ही लीजिए। मेरी स्टर्जन ने अभी वर्तमान अँगरेजी कवियों का जो परिचय (स्टडीज आव कंटेंपोररी पोएट्स) प्रकाशित किया है, उसमें बीस बाईस कवि--जिनमें सरोजिनी नायडू भी हैं--विशेष विवरण के साथ लिए गए हैं। इनमें रहस्यवादी केवल दो या तीन हैं।

पाश्चात्य साहित्यक्षेत्र में रहस्यवाद किस प्रकार एक सांप्रदायिक वस्तु समझा जाता है और उसके प्रति अधिकांश साहित्यिकों और शिक्षित पाठकों की कैसी धारणा रहती है, इसका पता एक इसी बात से लग सकता है कि मेरी स्टर्जन की उपर्युक्त पुस्तक (स्टडीज आव कंटेंपोररी पोएट्स) में मिस मकाले की कविता के परिचय के आरंभ में उसे 'रहस्यवाद' की बताकर यह भी कहना पड़ा है कि--

'पर इससे (रहस्यवाद की कविता होने से) किसी को यह आशंका न होनी चाहिए कि अब निम्न कोटि की कविता का पाषंड सामने रखा जायगा।'[1]

रहस्यवाद की कविताओं में सबसे अधिक विरक्तिजनक दो बातें होती हैं--भावों में सचाई का अभाव (इनसिनसिऐरिटी) और व्यंजना की कृत्रिमता (आर्टिफिशैलिटी)। उनमें व्यंजित अधिकांश भावों को कोई हृदय के सच्चे भाव नहीं कह सकता। अतः उनकी व्यंजना की उछल कूद भी एक भद्दी नकल सी जान पड़ती है। भावों की झूठी नकल का पता जल्दी लग जाता है। प्रत्येक सहृदय सच्ची कविता पढ़ते समय कवि या आश्रय के साथ तादात्म्य का अनुभव करता है। जहाँ अधिकांश पाठकों में इस प्रकार तादात्म्य का अभाव

---

१. इट (दि बुक) इज क्यूरिअस्ली इंटरेस्टिंग; सिंस इट मे बी रिगार्डेड ऐज दि टेस्टामेंट आव मिस्टिसिज्म फार दि इयर आव इट्स ऐपिअरेंस, नाइनटीन हंड्रेड फोर्टीन। दैट इज इनडीड दि मोस्ट इंपार्टेंट फैक्ट एबाउट इट; नो वन नीड बिगिन टु फिअर दैट ही इज टु बि फाब्ड आफ विद इनफीरिअर पोएट्री आन दैट ऐकाउंट।

देखा गया कि बनावट का निश्चय स्वभावत: हो जाता है। पर साथ ही यह बात भी है कि चाहे किसी प्रकार की रचना हो वह एक फैशन के रूप में चला दी जाती है तब कुछ लोग बिना किसी प्रकार की अनुभूति के यों हीं रसज्ञ समझे जाने के लिये ही, वाह वाह कर दिया करते हैं। इस प्रकार के लोग सब दिन रहे और रहेंगे। ऐसे ही लोगों के लिये उर्दू के एक पुराने शायर--शायद नासिख--ने कुछ ऊटपटाँग शेर बना रखे थे। जो उनके पास शेर सुनने की इच्छा से जाता था, उसे पहले वे ही शेर वे सुनाते थे। यदि सुननेवाला 'वाह वाह' कहने लगता तो वे जान लेते थे कि वह मूर्ख है और उठकर चले जाते थे।

मनुष्य लोकबद्ध प्राणी है। उसका अपनी सत्ता का ज्ञान तक लोकबद्ध है। लोक के भीतर ही कविता क्या किसी कला का प्रयोजन और विकास होता है। एक की अनुभूति को दूसरे के हृदय तक पहुँचाना, यही कला का लक्ष्य होता है। इसके लिये दो बातें अपेक्षित होती हैं। भावपक्ष में तो अनुभूति का कवि के अपने व्यक्तिगत संबंधों या योगक्षेम की वासनाओं से मुक्त या अलग होकर लोक सामान्य भावभूमि पर प्राप्त होना (इंपर्सनैलिटी ऐंड डीटैचमेंट); कला या विधानपक्ष में उस अनुभूति के प्रेषण के लिये उपयुक्त भाषाकौशल। प्रेरणा के लिये कवि में अनुभूति का होना पहली बात है, इसमें संदेह नहीं; पर उस अनुभूति को जिस रूप में कवि प्रेषित करता है वह रूप उसे बहुत कुछ इस कारण दिया जाता है कि उसे प्रेषित करना रहता है[1]। यह हम पहले कह चुके हैं कि जिस रूप में कवि के हृदय में अनुभूति होती है ठीक उसी रूप में शब्दों द्वारा प्रेषित नहीं की जा सकती।

इस विलायती 'प्रतीकरहस्यवाद' के क्षेत्र में प्रकृति का क्या स्थान है, यह स्पष्ट है। जब कि प्रकृति के नाना रूपों और व्यापारों को हम उसकी छाया मानकर चलेंगे जिसके प्रति हमारा प्रेम उमड़ रहा है, तब वे रूप और व्यापार उद्दीपन मात्र होंगे। काव्य में उद्दीपन दो प्रकार के होते हैं--वाह्य और आलंबनगत। यदि हम छाया को वस्तु के बाहर न मानकर, उसी का कुछ मानें, तो भी वह आलंबनगत उद्दीपन मात्र होगी। इस प्रकार प्रकृति के साथ हमारा सीधा प्रेमसंबंध योरप के इस रहस्यवाद के काव्य में न माना जायगा।

१--ऐन एक्सपीरिएंस हैज टु बी फार्म्ड, नो डाउट बिफोर इट इज कम्युनिकेटेड; बट इट टेक्स दि फार्म इट इज, बिकाज इट मे हैव टु बी कम्युनिकेटेड।
--आई. ए. रिचर्ड्स : प्रिंसिपुल्स आव लिटररी क्रिटिसिज्म

यह समझ रखना चाहिए कि काव्यगत रहस्यवाद की उत्पत्ति भक्ति की व्यापक व्यंजना के लिये ही फारस, अरब तथा योरप में हुई जहाँ पैगंबरी मतों के कारण मनुष्य का हृदय बँधा बँधा ऊब रहा था। जिस प्रकार मनुष्य की बुद्धि का रास्ता रुका हुआ था, उसी प्रकार हृदय का भी। प्रकृति के प्रति भक्तों के भाव जिस हद तक और जिस गहराई तक जाना चाहते थे, नहीं जाने पाते थे। प्रकृति के मूर्त पदार्थों के प्रति अपने गहरे से गहरे भाव की व्यंजना पूरे धार्मिक या भक्त ऐसे ही शब्दों में कर सकते थे--'उस परमात्मा की कारी-गरी भी क्या ही अद्भुत है; कि कैसे कैसे रूप, कैसे कैसे रंग उसने सजाए हैं!' अपने भावों को सीधे अर्पित करते हुए उन्हें नरपूजा, वस्तुपूजा या मूर्तिपूजा के पाप का ध्यान होता था। पर उक्त प्रकार की व्यंजना से ही मनुष्य की भाव-तुष्टि कहाँ तक हो सकती थी? यहूदियों और पुराने ईसाइयों में धर्मसंबंधी बातों को मूर्त रूप में प्रकट करने के लिये साध्यवसान रूपकों (एलिगरीज) का प्रचार था; पर साध्यवसान रूपक एक भद्दा विधान है। इसी से अद्वैतवाद, सर्व-वाद (पैनथेइज्म), प्रतिबिंबवाद आदि कई वादों का मिला जुला सहारा लेकर उन्होंने अपने हृदय की स्वाभाविक वृत्तियों के लिये गोचर भूमि तैयार की। उन्होंने प्रकृति के नाना रूपों के साथ परमात्मा के कर्तृत्वसंबंध के स्थान पर थोड़े बहुत स्वरूपसंबंध की स्थापना की--पर किस प्रकार डरते डरते, यह पूर्व विवरण से स्पष्ट है।

फारस की सूफी शायरी में बाह्य जगत् की सुंदर वस्तुओं का प्रतीक 'बुत' (देवमूर्ति) रहा। बुतपरस्ती के इलजाम के डर से भक्त कवि लोग अपने प्रेम को सीधे बुतों (प्रकृति की सुंदर वस्तुओं) के प्रति न बताकर 'बुतों के परदे में छिपे हुए खुदा' के प्रति बताया करते थे। फारस में बाह्य प्रकृति के सौंदर्यप्रसार की ओर दृष्टि बहुत परिमित रही। इससे वहाँ प्रतीक इने गिने रहे। सुंदर मनुष्य का ही प्रतीक लेकर वे अधिकतर चले। पर योरपवालों के प्रकृतिनिरीक्षण का विस्तार बहुत बड़ा था इससे वहाँ जब रहस्यवाद गया तब वहाँ की विस्तृत काव्यदृष्टि के अनुसार उसमें मूर्त विधान अधिक वैचित्र्यपूर्ण हुआ। ब्लेक को रूपात्मक बाह्य जगत् और मनुष्य की कल्पना के प्रत्यक्ष संबंध के विपर्यय का सिद्धांत रूप में, जोर शोर से प्रतिपादन करना पड़ा। भक्तिकाव्य में रहस्यवाद की उत्पत्ति के धार्मिक और सामाजिक कारण पर जो विचार करेगा उसे यह लक्षित हो जायगा कि यह सब द्राविड़ी प्राणायाम मजहबी तहजीब, धार्मिक शिष्टता (रेलिजस कर्टसी) के अनुरोध से करना पड़ा।

भारतीय भक्तिकाव्य को 'रहस्यवाद' का आधार लेकर नहीं चलना पड़ा।

यहाँ भक्त अपने हृदय से उठे सच्चे भाव भगवान् की प्रत्यक्ष विभूति को बिना किसी संकोच और भय के--बिना प्रतिबिंबवाद आदि वेदांती वादों का सहारा लिए--सीधे अर्पित करते रहे। मुसलमानी अमलदारी में रहस्यवाद को लेकर जो 'निर्गुण भक्ति' की बानी चली वह बाहर से--अरब और फारस की ओर से—आई थी। वह देशी वेश में एक विदेशी वस्तु थी। इधर अँगरेजों के आने पर ईसाइयों के आंदोलन के बीच जो ब्रह्मोसमाज बंगाल में स्थापित हुआ उसमें भी 'पौत्तलिकता'[1] का भय कुछ कम न रहा। अतः उसकी विनय और प्रार्थना जब काव्योन्मुख हुई तब उसमें भी 'रहस्यवाद' का सहारा लिया गया। सारांश यह कि रहस्यवाद एक सांप्रदायिक वस्तु है; काव्य का कोई सामान्य सिद्धांत नहीं।

भारत में काव्यक्षेत्र इस प्रकार के वादों से बिलकुल अलग रखा गया। यहाँ 'रहस्य' और 'गुह्य' योग, तंत्र आदि के भीतर ही रहे। भक्तिमार्ग के सिद्धांत-प्रतिपादन में भी इधर उधर इनकी झलक रही। पर कविता में भक्तों की वाग्धारा ने स्वाभाविक भावपद्धति का ही अनुसरण किया। उसके भीतर न तो उन्होंने रहस्यवाद का सहारा लिया, न प्रतिबिंबवाद का--यद्यपि वेदांत के और वादों के साथ प्रतिबिंबवाद का निरूपण पहले भारतीय दर्शन में ही हुआ। महाभारत के समय में ही यहाँ भक्ति की प्रतिष्ठा हुई। वासुदेव या भागवत संप्रदाय के भीतर नरनारायण या भगवान् के अवतार श्रीकृष्ण की उपासना चली। नर में नारायण की पूर्ण कला का दर्शन आरंभ में 'गुह्य' या रहस्य के रूप

---

१. इस शब्द का प्रचार ब्रह्मो समाज में खूब था। यह अँगरेजी के 'आइडोलेट्री' शब्द का अनुवाद है। इसी प्रकार महर्षि देवेंद्रनाथ ठाकुर द्वारा प्रवर्तित 'सत्य, शिवं, सुंदरम्' भी---जिसे आजकल कुछ लोग उपनिषद्वाक्य समझकर 'हमारे यहाँ भी कहा है' कहकर उद्धृत किया करते हैं--अँगरेजी के 'दि ट्रुथ, दि गुड ऐंड दि ब्यूटिफुल' का अनुवाद है। इस पदावली का प्रचार योरप के काव्य समीक्षा-क्षेत्र में पहले बहुत रहा है, जैसा कि रिचर्ड्स ने कहा है--

'दस ऐराइजेज दि फैंटम प्राब्लेम आव दि एइस्थेटिक मोड आर ए इस्थेटिक स्टेट---ए लिगैसी फ्राम दि डेज आव ऐब्स्ट्रैक्ट इनवेस्टिगेशन इंटू दि गुड, दि ब्यूटिफुल ऐंड दि ट्रू।'

हमें तो सब प्रकार की गुलामी से 'साहित्यिक गुलामी' का दृश्य सबसे खेदजनक प्रतीत होता है।

में ही कुछ लोगों ने किया, यह ठीक है। पर 'रहस्य' की समाप्ति वहीं पर हो गई। अवतारवाद मूल में तो रहस्यवाद के रूप में रहा, पर आगे चलकर वह पूर्ण प्रकाशवाद के रूप में पल्लवित हुआ। रहस्य का उद्घाटन हुआ और राम और कृष्ण के निर्दिष्ट रूप और लोकविभूति का विकास हुआ। उसी प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति या कला को लेकर हमारा भक्तिकाव्य अग्रसर हुआ; छिपे रहस्य को लेकर नहीं।

श्रीकृष्ण ने नर या नरोत्तम के रूप में आकर कहा कि 'सब भूतों के भीतर रहनेवाली आत्मा मैं हूँ'।[1] अर्जुन को इस रहस्य पर विस्मय हुआ। पर एक ओर का वह रहस्य और दूसरी ओर का वह विस्मय, भक्ति या काव्यमयी उपासना के आधार नहीं हुए। उसके लिये भगवान् को फिर कहना पड़ा कि 'मैं पर्वतों में मेरु हूँ, ऋतुओं में वसंत हूँ और यादवों में वासुदेव हूँ।'[2] इस प्रकार जब प्रकृति की विशाल वेदी पर--अव्यक्त रूप में उसके भीतर (इंमैनेंट) या बाहर (ट्रैंसेंडेंट) नहीं--भगवान् के व्यक्त और गोचर रूप की प्रतिष्ठा हो गई तब काव्यमयी उपासना या भक्ति की धारा फूटी जिसने मनुष्यों के संपूर्ण जीवन को--उसके किसी एक खंड या कोने को ही नहीं--रसमय कर दिया।

श्रीकृष्ण के पूर्वोक्त दोनों कथनों के भेद पर सूक्ष्म विचार करने पर भारतीय भक्तिकाव्य का स्वरूप खुल जायगा। पहले कथन में दो बातें हैं-- 'सब भूतों के भीतर मैं हूँ' और 'अव्यक्त रूप में हूँ'। ये दोनों बातें मनुष्यहृदय के संचरणक्षेत्र से दूर की थीं। जिज्ञासापूर्ण नर ने पूछा, 'जिसके भीतर आप हैं, जो नाना रूपों में हमें आकर्षित किया करता है, वह क्या है?' उत्तर मिला 'वह मैं ही हूँ--मैं छिपा हुआ भी हूँ और तुम्हारे सामने भी हूँ। मेरे दोनों रूप शाश्वत और अनंत हैं! नर ने कहा 'बस इसी सामनेवाले रूप की नित्यता और अनंतता जरा मुझे दिखा दीजिए'। नारायण ने दिक्काल का परदा हटाकर अपना व्यक्त, गोचर और अव्यक्त विश्वरूप सामने कर दिया।[3]

सारा वाह्य जगत् भगवान् का व्यक्त स्वरूप है। समष्टि रूप में वह नित्य है, अतः 'सत्' है; अत्यंत रंजनकारी है, अतः आनंद है। अतः इस 'सदानंद' स्वरूप का वह प्रत्यक्ष अंश जो मनुष्य की रक्षा में (बना रहने देने अर्थात् सत् को चरितार्थ

---

१. अहमात्मा गुडाकेश सर्वभूताशयस्थितः--गीता, १०।२०।

२. मेरुः शिखरिणामहम्। ऋतूनां कुसुमाकरः। वृष्णीनां वासुदेवोऽस्मि। --गीता, १०।

३. देखिए गीता, अध्याय ११, विश्वदर्शनयोग।

करने में) और रंजन में (सुख और रंजन का विधान करने में) अपार शक्ति के साथ प्रवृत्त दिखाई पड़ा, वही उपासना के लिये, हृदय लगाने के लिये, लिया गया। जिसमें शक्ति, शील और सौंदर्य तीनों का योग चरमावस्था में दिखलाई पड़ा वही प्राचीन भारतीय भक्तिरस का आलंबन हुआ। कर्मक्षेत्र में प्रतिष्ठित यह आलंबन मनुष्य के अनेक भावात्मक हृदय के साथ पूरा पूरा बैठ गया, कोई कोना छूटने न पाया। 'मैं ऋतुओं में वसंत हूँ, शस्त्रधारियों में राम हूँ,[1] यादवों में कृष्ण हूँ' का संकेत यही है। राम और कृष्ण की व्यक्त और प्रत्यक्ष कला को लेकर ही भारतीय भक्तिकाव्य अब तक चला आ रहा है, ब्रह्म की अव्यक्त या परोक्ष सत्ता को लेकर नहीं।

इस संबंध में यह भी ध्यान देने की बात है कि भक्तिक्षेत्र में राम या कृष्ण की प्रतिष्ठा रहस्य बतानेवाले 'सद्गुरु' या स्वर्ग का सँदेसा लानेवाले पैगंबर के रूप में नहीं है, लोक के भीतर अपनी शक्तिमयी, शीलमयी और सौंदर्यमयी कला का प्रकाश करनेवाले के रूप में है। इसी लोकरक्षक और लोकरंजक रूप पर भारतीय भक्त मुग्ध होते आए हैं। गोस्वामी तुलसीदास जी से जब किसी ने पूछा कि 'आप कृष्ण की उपासना क्यों नहीं करते जो सोलह कला के अवतार हैं? राम की उपासना क्यों करते हैं जो बारह ही कला के अवतार हैं?' तब उन्होंने बड़े भोलेपन के साथ कहा कि 'हमारे राम अवतार भी हैं, यह हमें आज मालूम हुआ?' इस प्रकार उत्तर द्वारा गोस्वामी जी ने भारतीय भक्ति का स्वरूप अच्छी तरह स्पष्ट कर दिया।

ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि यहाँ भक्तिकाव्य के क्षेत्र में भी अभिव्यक्तिवाद ही रहा, रहस्यवाद, प्रतिबिंबवाद आदि नहीं। जो तुलसी, सूर आदि भारतीय पद्धति के भक्तों में भी रहस्यवाद सूँघा करते हैं उन्हें रहस्यवाद के स्वरूप का अध्ययन करना चाहिए, उसके इतिहास को देखना चाहिए। व्यक्ताव्य, तूर्मात्तमूर्त--ब्रह्म के इन दो रूपों या पक्षों--में से भारतीय भक्तिरस के भीतर व्यक्त और मूर्त पक्ष ही, जिसका हृदय के साथ सीधा लगाव है, लिया गया। इस रसविधान में जगत् या प्रकृति ब्रह्म का रूप ही रही है, छाया, प्रतिबिंब, आवरण आदि नहीं। जो मनोहर रूपयोजना सामने लाई जाती है, हृदय के भाव ठीक उसी के प्रति होते हैं, उसके भीतर (इंमैनेंट) या उसके बाहर (ट्रैंसेंडेंट) रहनेवाले किसी हाऊ के प्रति नहीं।

---

१. राम शस्त्रभृतामहम्---गीता, १०।३१।

यह पहले दिखाया जा चुका है कि यह योजना प्रकृति के रूपों को लेकर ही होती है। कल्पना भी बाह्य जगत् के रूपों या उनके संवेदनों की छाया है। सीधे उन रूपों से या रूपात्मक संवेदनों से हम प्रेम कर चुके रहते हैं तभी उनकी छाया अर्थात् कल्पना में हमारा हृदय रमता है। जगत् का यह व्यक्त प्रसार ही भाव के संचरण का वास्तविक क्षेत्र है। इससे अलग मनुष्यकल्पना की कोई वास्तव सत्ता नहीं, वह असत् है। क्षणिक विज्ञानवादी ह्यूम का यह सिद्धांत बहुत पक्का है कि इंद्रियज ज्ञान (इंप्रेशंस) ही सब प्रकार के ज्ञान के मूल हैं, वे ही विचार होते हैं जो उनके आधार पर संघटित होते हैं। भाव के क्षेत्र में भी व्यक्त प्रसार की अनुभूति ही मूल है। यदि 'कल्पना' शब्द बहुत प्रिय हो तो यों कह सकते हैं कि यह नित्य और अनंत गत्यात्मक दृश्य जगत् ही ब्रह्म की कल्पना है। मनुष्य की कल्पना तो इसी की एक विकृत और परिमित छाया है। अनंत का जितना अंश पृथ्वी से लेकर आकाश तक बिना दूरबीन के दृष्टि दौड़ाने में ही हमारे सामने आ जाता है, उसका शतांश भी एक बार में कल्पना के भीतर नहीं आ सकता। केवल असीम' और 'अनंत' शब्द रखने या रटने से यह कभी नहीं कहा जा सकता कि असीम या अनंत कल्पना के भीतर आया हुआ है, उसकी सचमुच अनुभूति हो रही है।

यह ठीक है कि किसी के सामने न रहने पर उसके प्रति जो प्रेमानुभूति है उसमें आलंबन के स्थान पर उसकी कल्पनात्मक मूर्ति ही रहती है; पर उस मूर्ति या रूप का ग्रहण चित्रवत् होता है। उसके प्रत्यक्ष अर्थात् अधिक गोचर रूप में दर्शन, स्पर्श आदि की वासना बनी रहती है जिसकी अभिव्यक्ति कभी-कभी अभिलाष के रूप में होती है। राम या कृष्ण का ध्यान करनेवाले भक्त को भी ध्यान में आई हुई काल्पनिक मूर्ति का आना ही साक्षात्कार नहीं समझ पड़ता। यदि ऐसा होता तो ध्यानपूर्वक अभिलाष का कुछ अर्थ ही नहीं होता। सारांश यह कि भारतीय भक्तिकाव्य अनुभूति की स्वाभाविक और वास्तविक पद्धति को लेकर ही चला है, उसमें किसी 'वाद' के द्वारा विपर्यय करके नहीं। वह अभि-व्यक्ति या प्रकाश की ओर उन्मुख है, रहस्य या छिपाव की ओर नहीं।

अच्छी तरह विचार करने पर यह प्रकट होगा कि 'अज्ञान का राग' ही अंतः-वृत्ति को रहस्योन्मुख करता है। मनुष्य की रागात्मिका प्रकृति में इस अज्ञान के राग का भी ठीक उसी प्रकार एक विशेष स्थान है जिस प्रकार ज्ञान के राग का। ज्ञान का राग बुद्धि को नाना तत्वों के अनुसंधान की ओर प्रवृत्त करता और उनकी सफलता पर तुष्ट होता है। अज्ञान का राग मनुष्य के ज्ञान-

प्रसार के बीच बीच में छँटे हुए अंधकार या धुँधलेपन की ओर आकर्षित करता है तथा बुद्धि की असफलता और शांति पर तुष्ट होता है। अज्ञान के राग की इस तुष्टि की दशा में मानसिक श्रम से कुछ विराग सा मिलता जान पड़ता है और उस अंधकार या धुँधलेपन के भीतर मन के भीतर चिरपोषित रूपों की अवस्थिति के लिये दृश्य सागर के बीच अवकाश मिल जाता है। शिशिर के अंत में उठी हुई धूल छाई रहने के कारण किसी भारी मैदान में क्षितिज से मिले हुए छोर पर वृक्षावली की जो धुँधली श्यामल रेखा दिखाई पड़ती है उसके उस पार किसी अज्ञात दूर देश का बहुत सुंदर और मधुर आरोप स्वभावतः आपसे आप होता है। मनुष्य की सुंदर आशा के गर्भ में भरी हुई रमणीयता की वैसी मनोहर और गोचर व्यंजना उसके द्वारा होती है--

धुँधले दिगंत में विलीन हरिदाभ रेखा,
किसी दूर देश की सी झलक दिखाती है।
जहाँ स्वर्ग भूतल का अंतर मिटा है चिर,
पथिक के पथ की अवधि मिल जाती है।
भूत औ भविष्यत् की भव्यता भी सारी छिपी,
दिव्य भावना सी वही भासती भुलाती है।
दूरता के गर्भ में जो रूपता भरी है वही,
माधुरी हो जीवन की कटुता मिटाती है॥

इसी प्रकार दूर से दिखाई पड़ती हुई पर्वतों की धुँधली नीली चोटियाँ भी मनोवृत्ति को रहस्योन्मुख करती हैं और अपने भीतर कल्पना को रूपविन्यास करने का अवसर देती हैं। पश्चिम दिगंचल की सांध्य स्वर्णधारा के बीच धूम्र, कपिश घनद्वीपों से होकर आता हुआ स्वर्ग का मार्ग सा खुला दिखाई पड़ता है। विश्व की विशाल विभूति के भीतर न जाने कितने ऐसे दृश्य हमारी अंतःवृत्ति को रहस्योन्मुख करते हैं।

स्वाभाविक रहस्यभावना बड़ी रमणीय और मधुर भावना है, इसमें संदेह नहीं। रसभूमि में इसका एक विशेष स्थान हम स्वीकार करते हैं। उसे हम अनेक मधुर और रमणीय मनोवृत्तियों में से एक मनोवृत्ति या अंतर्दशा (मूड) मानते हैं जिसका अनुभव ऊँचे कवि और और अनुभूतियों के बीच कभी कभी, प्रकरण प्राप्त होने पर, किया करते हैं। पर किसी 'वाद' के साथ संबद्ध करके उसे हम काव्य का एक सिद्धांतमार्ग (क्रीड) स्वीकार करने के लिये तैयार नहीं।

योरप के जिस 'रहस्यवाद' का संक्षिप्त परिचय हमने दिया है वह सिद्धांती या सांप्रदायिक रहस्यवाद है। स्वाभाविक रहस्यभावना उक्त वाद से सर्वथा भिन्न है। किसी 'वाद' के ध्यान से, सांप्रदायिक सिद्धांत के ध्यान से, जो कविता रची जायगी उसमें बहुत कुछ अस्वाभाविकता और कृत्रिमता होगी। 'वाद' की रक्षा या प्रदर्शन के ध्यान में कभी कभी क्या, प्रायः रससंचार का प्रकृत मार्ग किनारे छूट जायगा।

सिद्धांती या सांप्रदायिक रहस्यवादियों के अतिरिक्त योरप के प्रसिद्ध कवियों में भी बहुत से ऐसे कवि हुए हैं जिनकी कुछ रचनाओं के बीच बीच में बड़ी सुंदर स्वाभाविक रहस्यभावना पाई जाती है। वर्ड्सवर्थ और शेली इसी प्रकार के कवि थे। इनकी रहस्यभावना स्वाभाविक पद्धति पर होने के कारण हृदय में सच्ची अनुभूति उत्पन्न करती है। जिन तथ्यों या दृश्यों को लेकर इनकी वृत्ति रहस्योन्मुख हुई है उनके समक्ष सहृदय मात्र रहस्य का अनुभव कर सकते हैं। बात यह है कि ये कवि रहस्यवादी नहीं। ये रहस्य को 'वाद' के रूप में लेकर नहीं चले हैं। इन्होंने सच्ची स्वाभाविक रहस्यभावना की व्यंजना की है। इनकी भावना अभिव्यक्ति का सूत्र ग्रहण करके ही कभी कभी रहस्योन्मुख हुई है। जगत् रूपी अभिव्यक्ति से तटस्थ कल्पना की झूठी कलाबाजी, भावों की नकली उछलकूद और वैचित्र्यविधायक कृत्रिम शब्दभंगी—जो आधुनिक रहस्यवादियों में अभिव्यंजनावादियों (एक्सप्रेशनिस्ट्स) के प्रभाव से आई है—वर्ड्सवर्थ और शेली की कविता का लक्षण नहीं है।

वर्ड्सवर्थ की कविता ब्रह्म की प्रत्यक्ष विभूति प्रकृति से सीधा प्रेमसंबंध रखती है। कहीं कहीं उसमें सर्ववाद (पैनथेइज्म) की भी झलक है, परोक्ष जगत् की ओर भी इशारा है, पर उसकी विचरण भूमि प्रकृति का प्रकाशित क्षेत्र ही है। दूर तक फैले मैदान में कहीं धूप कहीं छाया बारी बारी से पड़ती देख वर्ड्सवर्थ ने अपने लिये प्रकाश का क्षेत्र चुना और उनके साथी कालरिज ने छाया का। पर कालरिज की छाया इस जगत् पर, इस जीवन पर, पड़ी हुई छाया थी। वह किसी 'वाद' के अनुरोध से सारे जगत् को छाया और अपनी कल्पना को ईश्वरीय सत्ता बताता हुआ नहीं चला। उसका कहना यह था कि मनुष्य चारों ओर एक अज्ञात रहस्य से घिरा हुआ है, जिसका परोक्ष विधान उसके जीवन का रंग बदला करता है। कालरिज का प्रस्तुत विषय जीवन है; परोक्ष रहस्य उसके बदलते हुए रंगों की हेतुभावना के रूप में है। इससे कालरिज को भी हम सिद्धांती रहस्यवादी न कहकर स्वाभाविक रहस्य-भावना-संपन्न कवि मानते हैं।

इधर हिंदी में कभी कभी रहस्यवाद के संबंध में जो लेख निकलने लगे हैं उनमें से बहुतों में एक साथ बहुत से नामों की उद्धरणी--जैसे, वर्ड्सवर्थ, शेली, कालरिज, ब्राउनिंग यहाँ तक कि कीट्स भी--मिलती है। इसमें वर्ड्-सवर्थ तो प्रकृति के सच्चे उपासक थे। वे प्रकाश या अभिव्यक्ति को लेकर चले थे। उसका 'रहस्यवाद' से कोई संबंध नहीं। प्राकृतिक दृश्यों के प्रति जैसी सच्ची भावुकता उनकी थी, अँगरेजी के पिछले कवियों में किसी की न थी। एक छोटी सी कविता में उन्होंने इस बात पर बहुत खेद प्रकट किया है कि ऐसे मधुर और प्रिय रूपों को नित्य प्रति सामने पाकर भी अब लोगों के हृदय उनकी ओर आकर्षित नहीं होते। उन्होंने यहाँ तक कहा है कि 'इससे अच्छा तो यह था कि हम लोग ईसाई न होकर पुराने मूर्तिपूजक ही रहते और प्रकृति के नाना रूपों के साथ अपने हृदय के योग का अनुभव करते।' उनका प्रकृतिप्रेम कुतूहल, विस्मय और सुखविलास की मनोवृत्ति से सबद्ध न था। वे अलौकिक, असामान्य, अद्भुत और भव्य चमत्कार ढूँढ़नेवाले न थे। नित्यप्रति सामने आनेवाले चिरपरिचित सीधे सादे सामान्य दृश्यों के प्रति अपने सच्चे अनुराग की व्यंजना जैसी वर्ड्सवर्थ ने की है, और जगह नहीं मिलती। जो एक पुरानी गढ़ी के आसपास लगे पेड़ों के झुरमुट के कटवाने पर दुखी होता है, ऐसे सच्चे प्रकृतिप्रेमी कवि को 'रहस्यवादी' कहना उसकी अप्रतिष्ठा करना है। 'एक पथिक को शिक्षा' (ऐडमानिशन टु ए ट्रैवेलर) नाम की एक छोटी सी कविता में वर्ड्सवर्थ ने एक नागरिक पथिक को किसी ग्राम में छोटे से नाले के तट पर, थोड़ी सी गोचारण भूमि के बीच खड़े एक छोटे से झोपड़े को ललचती आँखों से देखते देखकर कहा है--'उस घर का लालच न कर। बहुत से तेरे ऐसे लोग इसी तरह ताकते और सोचते विचारते रह जाते हैं। उनकी चले तो वे प्रकृति की पुस्तक के इस बहुमूल्य पत्ते को अपवित्र निष्ठुरता से नोंच फेंकें। यह समझ रख कि यह यदि आज तेरा हो जाय तो जो कुछ आकर्षण इसमें है वह सब हवा हो जाय। इसकी छत, खिड़की, दरवाजे, चढ़ी हुई फूल की लताएँ सब दोनों की पवित्र वस्तुएँ हैं।' प्रकृति के प्रति जो भाव वर्ड्सवर्थ का था उसी को मैं सच्चे कवि का भाव मानता हूँ। सदा असामान्य, अद्भुत और भव्य चमत्कार ढूँढ़नेवाली दृष्टि को मैं मार्मिक काव्यदृष्टि नहीं मानता।

जैसा पहले कहा जा चुका है, केवल कहीं कहीं वर्ड्सवर्थ ने प्रकृति की अंतरात्मा (स्पिरिट आव नेचर) की ओर संकेत किया है; एक आध जगह प्रकृति के ही किसी तथ्य के भीतर परोक्ष जगत् का भी आभास दिया है, जैसे

वाल्यावस्था की स्मृति द्वारा अमरत्व का संकेत' (ओड आन इंटिमेशंस आव इंमार्टैलिटी फ्राम रिकलेक्शंस आव अर्ली चाइल्डहुड) नाम की कविता में। उसमें कवि कहता है--

'हमारा जन्म एक प्रकार की निद्रा या विस्मृति है। जीवन के नक्षत्र हमारी आत्मा का--जिसका उदय हमारे साथ होता है--विधान कहीं अन्यत्र ही हुआ करता है, वह किसी दूर देश से आती है। आने में न तो हममें एकदम विस्मृति ही रहती है, न शुद्धरूपता ही। ईश्वर के पास से हम दिव्य और भव्य घनखंडों में से होते हुए आते हैं। बचपन में हमारे चारों ओर स्वर्ग का आभास कुछ कुछ बना रहता है। पर ज्यों ज्यों बालक बढ़ता जाता है त्यों त्यों इस भव्य कारागार की छाया में बंद होता जाता है। फिर भी उस ज्योति का आभास उसे कुछ काल तक अपने आनंद में मिलाता रहता है। युवावस्था की ओर बढ़ता हुआ वह यद्यपि अपने उदय की दिशा से दूर होता जाता है, पर प्रकृति का पुजारी तब तक भी बना रहता है। उसका मार्ग दिव्य सौंदर्य की भावना से जगमगाता है। अंत में जब वह बढ़कर पूरा मनुष्य हो जाता है तब आनंद की वह आभा जीवन के मध्याह्न के प्रखर ताप में विलीन हो जाती है।

---

१. अवर बर्थ इज बट ए स्लीप ऐंड फरगेटिंग
  दि सोल दैट राइजेज विद अस, अवर लाइफ्स स्टार।
हैथ हैड एल्स्व्हेअर इट्स सेटिंग,
  ऐंड कमेथ फ्राम ऐफार,
नाट इन एंटायर फरगेटफुलनेस,
  ऐंड नाट इन अटर नेकेडनेस,
बट ट्रेलिंग क्लाउड्स आव ग्लोरी डू वी कम
  फ्राम गाड, हू इज अवर होम :
हेवेन लाइज ऐबाउट अस इन अवर इनफैंसी !
  शेड्स आव दि प्रिजन हाउस बिगिन टु क्लोज
अपान दि ग्रोइंग बाइ,
  बट ही बिहोल्ड्स दि लाइट ऐंड ह्वेंस इट् फ्लोज
ही सीज इट इन हिज जाय;
  दि यूथ, हू डेली फार्दर फ्राम दि ईस्ट
मस्ट ट्रैवेल, स्टिल इन नेचर्स प्रीस्ट
  ऐंड बाइ दि विजन स्प्लेंडिड

कैसी स्वाभाविक रहस्य भावना है ! इसका संकेत कवि को अभिव्यक्ति के क्षेत्र के भीतर ही मिला है इसमें किसी 'वाद' के भीतर निरूपित तथ्य की व्यंजना प्रकृति के रूपों और व्यापारों से जबरदस्ती नहीं कराई गई है। न असीम और ससीम का द्वंद्व दर्शन है; न अव्यक्त और अगोचर की झाँकी है; न वेदना का अट्टहास और उन्मत्त नृत्य है। जिस आनंदलोक की ओर संकेत है वह केवल लोकांतर है। यह संकेत जीवन के जिस वास्तव तथ्य से कवि को मिला है, उसका स्पष्ट उल्लेख आगे चलकर है--

'अपने लड़कपन के दिनों का स्मरण कीजिए ! वे ही हरे भरे मैदान, अमराइयाँ और नाले आदि जो अब साधारण दृश्य जान पड़ते हैं, कैसी आनंद-मयी दिव्य प्रभा से मंडित दिखाई पड़ते थे ! फूल अब भी सुंदर लगते हैं, चंद्रमा अब भी शरदाकाश में सुहावना लगता है, पर इन सबकी वह दिव्य आभा अब पृथ्वी पर कहाँ जो लड़कपन में हृदय को आनंदोल्लास में भर देती थी।'

शैली की मनोवृत्ति वर्ड्सवर्थ की मनोवृत्ति से बहुत भिन्न थी। उनकी वृत्ति प्रकृति के असामान्य, अद्भुत, भव्य और अधिक प्राचुर्यपूर्ण खंडों में रमती थी, इसी से उनमें कल्पना का आधिक्य है। सामान्य से सामान्य चिर-परिचित दृश्यों के माधुर्य की मार्मिक अनुभूति उनमें न थी। दूसरी बात यह है कि वे कुछ अपने बँधे हुए विचार मन में लेकर प्रकृति के क्षेत्र में प्रवेश करते थे। वे मनुष्यजाति की वर्तमान स्थिति में सिर से पैर तक उलट फेर चाहते थे। राजनीतिक, सामाजिक, सांप्रदायिक सब प्रकार की व्यवस्थाओं और बंधनों को वे छिन्न भिन्न देखना चाहते थे। पर इस प्रकार की कुछ विशेष प्रवृत्तियाँ रहते हुए भी प्रकृति की रूपविभूति का ऐसा शृंखलाबद्ध और संश्लिष्ट चित्रण थोड़े से इने गिने कवियों में ही मिल सकता है।

'अलास्टर' (लास्टर या स्पिरिट आव सालिट्यूड) में एकांत सुख शांति का अन्वेषी एक कवि सारे भूमंडल पर अकेला भ्रमण करता है। शेली उसे ऐसी ऐसी भव्य विशाल, अदृष्टपूर्व और अद्भुत चमत्कारपूर्ण दृश्यावलि के बीच से ले गए हैं कि पाठक पढ़कर उनमें गड़ सा जाता है। प्रकृति के ऐसे ऐसे गूढ़ गह्वरों तथा अनुपम और कमनीय क्रीड़ाक्षेत्रों में वह कवि द्वारा पहुँचाया गया है जहाँ मनुष्य ने कभी पैर नहीं रखा। एक नमूना देखिए--

---

इन आन हिज वे ऐटेंडेड,
ऐट लेंथ दि मैन पर्सीव्स इट डाई अवे,
ऐंड फेड इंटु दि लाइट आव कामन डे।

'प्रकृति के गुप्त से गुप्त पथों में वह उसकी छाया की तरह जाता है--जहाँ ज्वालामुखी से उठी हुई लपट की रक्त आभा तुषारमंडित पर्वतशिखर के ऊपर छाई हुई है।···जहाँ ऐसी अँधेरी गुप्त गुफाएँ हैं, जो ज्वलंत और विषाक्त धाराओं के बीच चक्कर खाती बड़ी दूर तक चली गई हैं और जिनमें अब तक न लोभ मनुष्य को ले गया है, न साहस का अभिमान। गुफा के भीतर बड़े बड़े दीवानखाने पड़े हैं, जिनके ऊपर फैली हुई छत हीरे और सोने से जड़ी है। स्फटिक के ऊँचे ऊँचे खंभे खड़े हैं ? बीच बीच में उज्वल मुक्तामयी वेदियाँ दिखाई पड़ती हैं। पुष्पराग के सिंहासन इधर उधर पड़े झलकते हैं।'

कोह काफ (काकेशस) की ऐसी ऐसी दुर्गम घाटियों के भीतर घूमती फिरती उस कवि की छोटी सी नाव बहती जाती है जिसके दोनों ओर ऊपर तो गगनस्पर्शी शिखर और नीचे जल में घुसी बेडौल चट्टानों पर अपनी जड़ों का जाल फैलाए हुए वृक्षों की निविड़ और सघन राशि ! प्रकृति के खंडों के ऐसे ऐसे संश्लिष्ट और शृंखलाबद्ध चित्रण उनके 'इसलाम का विप्लव' (दि रिवोल्ट आव इस्लाम) आदि काव्यों में भरे पड़े हैं जैसे कहीं किसी रहस्यवादी कवि की रचना में नहीं मिल सकते। रहस्यवादी की काव्यदृष्टि एक बार में इतने विस्तार तक पहुँचती ही नहीं या पहुँचाई ही नहीं जाती।

शेली की पिछली रचनाओं में ही कहीं कहीं रहस्यभावना का उन्मेष पाया जाता है। 'सौंदर्यबुद्धि की स्तुति' (हाइम टु इनटेलेक्चुअल ब्यूटी) नाम की कविता में शेली ने उस नित्य गतिशील सौंदर्यसत्ता का स्तवन किया है जो समय समय पर बाह्य प्रकृति को वसंतविकास के रूप में अपने नाना रंगों से जगमगाया करती है और मनुष्य के हृदय को प्रेम, आशा और गर्व से प्रफुल्ल किया करती है। कहने की जरूरत नहीं कि यह भावना गत्यात्मक सौंदर्य की अभिव्यक्ति को ही लेकर चली है। स्त्रीत्व का आध्यात्मिक आदर्श व्यंजित करनेवाली 'एपिसिडियन' नाम की कविता भी इसी ढंग की है। 'जिज्ञासा' का उल्लेख पहले हो चुका है। ऐसी ही कुछ थोड़ी सी छोटी छोटी कविताओं में रहस्यभावना पाई जाती है; पर ऐसी नहीं जो रहस्यवादियों के काम की हो। मेरे ध्यान में तो शेली की एक ही ऐसी छोटी सी कविता आती है जिसमें रहस्यवादियों के काम की कुछ सामग्री है। वह है--'कविस्वप्न' (दि पोएट्स ड्रीम) जिसमें कवि के संबंध में कहा गया है कि--

'वह प्रभात से सायंकाल तक झील में झलमलाती धूप और इश्कपेचों के फूलों पर बैठी पीली मधुमक्खियों को देखता रहेगा। इसकी परवा न करेगा कि इन वस्तुओं की सत्ता क्या है। वह इनके (इन रूपों के) द्वारा ऐसे रूप

(कल्पना में) संघटित करेगा जो अमरत्व के अंगज होंगे और जिनकी सत्ता मनुष्यसत्ता से भी वास्तविक होगी।'[1]

पर एक आध जगह मिलनेवाली 'वाद' की ऐसी सामग्री शेली को रहस्यवादी कवियों में नहीं ढकेल सकती। शेली पर जो समीक्षा पुस्तकें निकली हैं उनमें शेली रहस्यवादी कवि नहीं निरूपित हुए है।

इधर समय समय पर हिंदी पत्रपत्रिकाओं में रहस्यवाद या छायावाद की जानकारी कराने के लिये जो लेख निकलने लगे हैं उनमें से किसी किसी में बेचारे कीट्स तक का नाम घसीटा जाता है, जिनसे रहस्यवाद का नाममात्र का भी लगाव नहीं। अँगरेजी साहित्य का थोड़ा परिचय रखनेवाला भी जानता है कि कीट्स प्राचीन यूनानी काव्य का आदर्श लेकर नए ढंग (रोमैंटिक) पर चले हैं जिसमें रहस्यवाद की गंध तक नहीं। यह दिखाया जा चुका है कि रहस्यवाद की उत्पत्ति पैगंबरी (सेमिटिक) मतों के भीतर हुई है। प्राचीन आर्य काव्य में—क्या भारत के, क्या योरप के—रहस्यवाद का नाम तक नहीं, सीधा देववाद है। कीट्स की कल्पना बहुत ही तत्पर थी इससे उनमें मूर्तविधान (इमैजरी) का विलक्षण प्राचुर्य है। वे अपने इंद्रियार्थवाद (सेंसुऐलिज्म) के लिये प्रसिद्ध हैं; रहस्यवाद के साथ तो उनका नाम कहीं लिया ही नहीं जाता। कहीं ईट्स के धोखे में उनका नाम न आ जाता हो?

एक दूसरी कोटि के कवि भी होते हैं जिन्हें कभी कभी भ्रांतिवश कुछ लोग रहस्यवादी कह दिया करते हैं। अँगरेजी कवि ब्राउनिंग इसी तरह के कवि थे। उनकी कविता में बुद्धिव्यापार का बहुत योग है। विचारों की ऐसी सघनता बहुत कम कवियों में पाई जाती है। कहीं कहीं विचारों की गति इतनी क्षिप्र होती है कि पाठक साथ साथ नहीं चल पाता और उसे दुर्बोधता या अस्पष्टता का अनुभव होता है। कहीं कहीं इसी प्रकार की अस्पष्टता की प्रतीति के कारण स्थूल दृष्टि

---

१. ही विल वाच फ्राम डान टु ग्लुम
दि लेक रिफ्लेक्टेड सन इल्युम,
दि येलो बीज इन दि आइवी-ब्लुम,
नार हीड नार सी ह्वाट थिंग्ज दे बी;
बट फ्राम दीज क्रिएट ही कैन,
फार्म्स मोर रिअल दैन लिविंग मैन
नर्सलिंग्स आव इंमार्टैलिटी।

से देखनेवालों को रहस्यवाद का धोखा होता है। पर ब्राउनिंग की अस्पष्टता में और रहस्यवादी की बनावटी अस्पष्टता में कौड़ी मुहर का फर्क है। दोनों की उत्पत्ति सर्वथा भिन्न कारणों से है। एक की अस्पष्टता विचारश्रृंखला की सघनता और जटिलता के कारण होती है और दूसरे की विचारश्रृंखला के सर्वथा अभाव के कारण। एक में बुद्धितत्व (इंटेलेक्चुऐलिटी) के साथ पूरा साहचर्य और दूसरे में विच्छेद। दोनों एक दूसरे के विरुद्ध हैं।

काव्यक्षेत्र में ब्राउनिंग का लक्ष्य बहुत ही उच्च था। उनका लक्ष्य था गूढ़ और ऊँचे विचारों के साथ हृदय के भावों का संयोग करना। जैसा हम पहले कह आए हैं, अब मनुष्य का ज्ञानक्षेत्र बुद्धि व्यवसायात्मक या विचारात्मक होकर अत्यंत विस्तृत हो गया है। अतः उसके विस्तार के साथ हमें अपने हृदय का विस्तार भी बढ़ाना पड़ेगा। कितने गहरे, ऊँचे और व्यापक विचारों के साथ हमारे किसी भाव या मनोविकार का संयोग कराया जा सका है, कितने भव्य और विशाल तथ्यों तक हमारा हृदय पहुँचाया जा सका है, इसका विचार भी कवियों की उच्चता स्थिर करने में बराबर रखना पड़ेगा। ब्राउनिंग का आदर्श यही था। वे कविकर्म को बहुत गंभीर समझते थे, मनबहलाव या कुतूहल की सामग्री नहीं। चित्रकला, मूर्तिकला आदि हलकी कलाओं के साथ कविता को बिलकुल मिलाकर जो काव्य-समीक्षा योरप में चली उसने काव्य के लक्ष्य की धारणा बहुत हलकी और संकुचित कर दी।

सच्ची स्वाभाविक रहस्यभावनावाले कवि और सांप्रदायिक या सिद्धांती रहस्यवादी की पहचान के लिये काव्यवस्तु (मैटर) का भेद आरंभ में ही हम दिखा आए हैं। विधानविधि (फार्म) का भेद ऊपर सूचित किया गया। स्वाभाविक रहस्यभावनासंपन्न कवि प्रकृति का कोई खंड लेकर व्यापार की संश्लिष्ट और श्रृंखलाबद्ध योजना द्वारा पूर्ण दृश्य का विधान करते चलते हैं। उनकी रूप-योजना विस्तीर्ण और जटिल होती है तथा कुछ दूर तक अखंड चलती है, पर सांप्रदायिक या सिद्धांती रहस्यवादी कुछ बँधी हुई और इनी गिनी वस्तुओं की ठीक उसी प्रकार अलग अलग झलक दिखाकर रह जाते हैं जिस प्रकार हमारे पुराने श्रृंगारी कवि, ऋतुओं के वर्णन में, उद्दीपन सामग्री दिखाया करते हैं। इसीलिये स्वाभाविक रहस्यभावनावाले कवि चरितकाव्य वा प्रबंध काव्य का भी बराबर आश्रय लेते हैं; पर सांप्रदायिक रहस्यवादी मुक्तकों या छोटे छोटे रचनाखंडों पर ही संतोष करते हैं। प्रथम कोटि के कवियों में दृश्य के संश्लिष्ट प्रसार के साथ साथ विचार और भाव बड़ी दूर तक मिली हुई एक अखंड धारा के रूप में

चलते हैं। पर दूसरी कोटि के कवियों में यह अन्विति (यूनिटी) और मनोहर प्रसार अत्यंत अल्प या नहीं के बराबर होता है। अतः इस दूसरी कोटि में वर्ड्सवर्थ और शेली क्या कालरिज भी नहीं आ सकते जिनकी रचनाओं में बहुत ही संश्लिष्ट और जटिल दृश्यविधान प्रस्तुत रूप में——रहस्यवादियों के समान अप्रस्तुत रूप में नहीं——पूरी मूर्तिमत्ता के साथ दूर तक चलते पाए जाते हैं।

पाश्चात्य रहस्यवाद और पाश्चात्य स्वाभाविक रहस्यभावना का थोड़ा विस्तृत उल्लेख इसीलिये करना पड़ा कि आजकल विचारों की पराधीनता के कारण योरप ही 'जगत्' समझा और कहा जाता है। जो कुछ अब तक कहा गया उससे इतना स्पष्ट हो गया होगा कि योरप का सिद्धांती रहस्यवाद, जो ब्लेक और ईट्स आदि में पाया जाता है, वह अरब और फारस के सूफियों के यहाँ से गया है। उसके पहले यहूदियों और कैथलिक सप्रदाय के ईसाइयों में जो रहस्यभावना प्रचलित थी वह ईश्वरवाद (थेइज्म) के भीतर थी। उसमें उस प्रेमपूर्ण परमपिता के दया दाक्षिण्य का आभास जगत् की नाना वस्तुओं और व्यापारों में रहस्यपूर्ण दृष्टि से देखा जाता था। सूफियों के रहस्यवाद में सर्ववाद (पैनथेइज्म) या अद्वैतवाद (मोनिज्म) के साथ प्रतिबिंबवाद का योग था। वेदांत में सर्ववाद और प्रतिबिंबवाद एक ही नहीं हैं। सर्ववाद वेदांत का पुराना रूप है। उसके उपरांत विवर्तवाद, दृष्टिसृष्टिवाद, अजातवाद आदि जो कई वाद ब्रह्म और जगत् के संबंधनिरूपण में चले, उनमें प्रतिबिंबवाद भी एक है।

सर्ववाद का अभिप्राय यह है कि व्यक्ताव्यक्त, मूर्तामूर्त, चिदचित् जो कुछ है सब ब्रह्म ही है। पुराने वाद के अनुसार जगत् जिस रूप में हमारे सामने है उसमें ब्रह्म ही का प्रसार है। प्रतिबिंबवाद के अनुसार जिस रूप में जगत् हमारे सामने है उस रूप में ब्रह्म तो नहीं है, हाँ उसकी छाया या प्रतिबिंब अवश्य है। सूफियों ने आत्मा और ब्रह्म के संबंध में प्रतिबिंबवाद को अपनाया। इस प्रतिबिंबवाद को लेकर सिद्धांतपक्ष में उन्होंने उस 'कल्पनावाद' की उद्भावना की जिसका वर्णन हम कर आए हैं और जिसे काव्यपक्ष में लेकर ब्लेक आदि विलायती रहस्यवादियों ने साहित्य में एक विलक्षण आडंबर खड़ा किया। पर सूफियों ने अपने उस 'कल्पनावाद' को केवल ध्यान के लिये साधना या सिद्धांत-पक्ष में ही रखा, काव्यक्षेत्र में नहीं घसीटा। काव्यक्षेत्र में उन्होंने प्रतिबिंबवाद के साथ 'अभिव्यक्तिवाद' का मेल किया जिससे उनकी कविता का रंग वैसा ही स्वाभाविक और हृदयग्राही रहा जैसा और कविता का।

सूफी कवि इस बाहर फैले हुए परदे के बीच बीच में ही––छाया के बीच बीच में ही––अपने प्रियतम की झलक पाते रहे; अपने भीतर की उलटी सीधी, अव्यवस्थित कल्पना में नहीं। बाहरी जगत् के जिस रूप में उन्हें उसके सौंदर्य, हास, औदार्य, प्रेम, क्रीड़ा इत्यादि की छटा का आभास मिला उसे वे पीछे कल्पना में धारण करके भी रसमग्न होते रहे। सारांश यह कि सबके सामने बाह्य जगत् के रूपों और व्यापारों में कुछ सच्चा आभास या संकेत पाकर, तब वे उसके अनुरूप भावव्यंजना करते थे। इससे सामान्य भावभूमि पर प्राप्त होकर श्रोता या पाठक का हृदय भी उनके भाव को अपना लेता था। इसके विपरीत विलायती या रहस्यवादी या उनके अनुयायी बाह्य जगत् की स्वच्छ और सच्ची अभिव्यक्ति से, जो मनुष्य मात्र के लिये कल्पना और भाव ग्रहण करने का सामान्य और अक्षय्य भांडार है, आँखें मूँदकर अपनी वात-पित्त-ग्रस्त कल्पना के कोने में इकट्ठे किए हुए रोड़े अकस्मात् लुढ़काकर भावों के उन्मादभार से हलके होने का अभिनव किया करते हैं।

क्यों सूफी भाव की कविता हृदय को विकसित करनेवाली होती है और विलायती रहस्यवाद की कविता का अनुकरण, या उसके अनुकरण का अनुकरण हृदय की अनुभूति से दूर अपनी लपक झपक दिखाया करती है, इसके एक बड़े भारी कारण का पता तो ऊपर लिखी बातों से लग जाता है। पर कुछ और कारण भी हैं। योरप के काव्य-समीक्षा-क्षेत्र में प्रचलित 'अभिव्यंजना' (एक्स्प्रेशनिज्म) और 'कला का उद्देश्य कला ही है' का पूरा प्रभाव आधुनिक विलायती रहस्यवाद पर है। प्रभाव है क्या, कहना चाहें तो कह सकते हैं कि उक्त रहस्यवाद तीनों वादों के मेल से––ब्लेक द्वारा अंगीकृत 'कल्पनावाद' के साथ 'अभिव्यंजनावाद' और 'कला का उद्देश्य कला वाद के मेल से––संघटित है।

'कल्पनावाद' के अवलंबन से उत्पन्न विषमता का उल्लेख तो हो चुका। रहा पिछले दो वादों से ग्रस्त विलायती रहस्यवाद के अनुकरण, या अनुकरण के अनुकरण का फल, वह भी सुगमता से अनुमान में आ जाता है। 'अभिव्यंजनावाद' की प्रवृत्ति वाग्वैचित्र्य या शब्दभंगी की ओर अधिक है। वाग्वैचित्र्य का उचित स्थान काव्य में क्या है, यह हम पहले दिखा आए हैं। यहाँ हिंदी में उसके अनुकरण में जो और विशेष विरूपता दिखाई पड़ती है उसी का यहाँ विचार करना है। योरोपीय भाषाओं में वाग्वैचित्र्य का विधान अधिकतर उन भाषाओं की लाक्षणिक चपलता के बल पर होता है। प्रत्येक भाषा की लाक्षणिक प्रवृत्ति उसके बोलनेवालों की अंतःप्रकृति और संस्कारों के अनुरूप

हुआ करती है अतः एक भाषा के लाक्षणिक प्रयोग दूसरी भाषा मे बहुत कम काम दे सकते हैं।

विलायती रहस्यवाद की कविताओं में बाहरी विशेषता जो दिखाई पड़ी, वह थी लाक्षणिक प्रगल्भता और वाग्वैचित्र्य। अतः उनका अनुकरण सबसे पहले और अधिक उतावली से हुआ; इससे ठीक ढंग पर न चला। अधिकतर तो अनुकरण न होकर अवतरण हुआ जिससे वैचित्र्य की तत्काल सिद्धि दिखाई पड़ी। एक भाषा के पदविन्यास, लाक्षणिक प्रयोग और मुहावरे इत्यादि यदि शब्द-प्रतिशब्द दूसरी भाषा में रख दिए जायँ तो यों ही एक तमाशा खड़ा हो जाता है। अँगरेजी के किसी एक साधारण पैराग्राफ का शब्द-प्रतिशब्द अनुवाद करके सामने रखिए और उसकी विचित्रता देखिए। तुर्की या चीनी का ऐसा ही अवतरण सामने रखिए तो और बहार दिखाई दे। विलायती रहस्यवाद जब बंग-भाषा-साहित्य के एक कोने से होता हुआ हिंदी में आ निकला तब उसपर दो भाषाओं के अजनबीपन की छाप दिखाई पड़ी। बहुत कुछ वैचित्र्य तो इस अजनबीपन में ही मिल गया। पर यदि लाक्षणिक विधान अपनी भाषा की गतिविधि के अनुसार होता तो क्या अच्छी बात होती !

अभिव्यंजनावाद के प्रसंग में हम दिखा चुके हैं कि उसके अनुकूल विलायती रचना के अनुकरण को हद से बाहर घसीटने के कारण छायावाद समझकर लिखी जानेवाली कविताओं में अप्रस्तुत वस्तु व्यापारों की बड़ी लंबी लड़ी के अतिरिक्त और कुछ सार नहीं होता। सब मिलाकर पढ़ने से न कोई सुसंगत और नूतन भावना मिलेगी, न कोई विचारधारा और न किसी उद्‌भावित सूक्ष्म तथ्य के साथ भाव-संयोग, जिसका कुछ स्थायी संस्कार हृदय पर रहे। अप्रस्तुत विधान, चाहे वे किसी रूप में रखे जायँ, वास्तव में अलंकार मात्र होंगे। अतः ऐसी कविताओं की परीक्षा करने पर उपमान वाक्यों के ढेर के अतिरिक्त और कुछ नहीं बचता। किसी एक कविता के भीतर विचारों या भावनाओं का इधर उधर भिन्न दशाओं में प्रसार न होते चलने के कारण अप्रस्तुत वस्तुओं में भी पूरी विभिन्नता नहीं होती। एक प्रकार से ढेर भी समान रंग ढंग की वस्तुओं का ही होता है। अतः एकान्विति (यूनिटी) और संबंध (कोहेरेंस) की, सच पूछिए तो, जगह ही नहीं होती।

पर इन दोनों के बिना अच्छी से अच्छी सामग्री का बिखरा हुआ ढेर कला की कृति नहीं कहला सकता। सामग्री परस्पर जितनी ही भिन्न और अनेकांगस्पर्शिणी होगी उतना ही उनका सामंजस्यपूर्वक अन्वय कला का उत्कृष्ट विधान कहा जाएगा। 'छायावाद' का पास लेकर काव्यक्षेत्र में आनेवाली अधिकांश

रचनाओं में कोई भावना उठकर कुछ दूर तक सांगोपांग चलती नहीं दिखाई पड़ती। यह वास्तव में उपर्युक्त अवतरण व्यापार का ही परिणाम है। वैचित्र्य के लोभ में भिन्न भिन्न स्थलों से संगृहीत वाक्यों और पदविन्यासों को एक में समन्वित करना भी तो कठिन ही है।

किसी प्रकृत आलंबन से सीधा लगाव न रखने के कारण भावों में जो सचाई का अभाव (इनसिनसिऐरिटी) या कृत्रिमता (आर्टिफिशैलिटी) रहती है वह तो मूल ही से आई है। यह बात मैं उन रचनाओं के संबंध में कहता हूँ जो वास्तव में रहस्यवाद या छायावाद के अंतर्गत होती हैं।

एक चौथी बात जिसकी चर्चा छायावाद की कविता के साथ हुआ करती है, वह छंदबंधन का त्याग और लय (रिद्म) का अवलंबन है। पर यह एक बिलकुल दूसरी हवा है जो अमेरिका की ओर से आई है। इसका रहस्यवाद या छायावाद से कोई संबंध नहीं है। इसे एक आंदोलन के रूप में खड़ा करने-वाला अमेरिका का वाल्ट ह्विटमैन था जिसने सन् १८५५ ई० में 'घास के पत्ते' (लीव्ज आव ग्रास) नाम की एक कविता केवल लय पर चलनेवाली बिना छंद की पंक्तियों में निकाली। इसके पीछे इस तरह की और बहुत सी कविताएँ उसने लिखीं जिनमें समीक्षकों ने काव्यत्व, कलाविधान और साहित्यिक शिष्टता की बहुत कमी बताई। एक समीक्षक ने बहुत थोड़े में अपनी राय इस प्रकार दी--

'अनुभूतियों का गड़बड़झाला, भावों और विचारों का बिखरा हुआ ढेर, सामने रख दिया गया है--बिना तुक तुकांत के, जो कोई त्रुटि नहीं; बिना छंद के, जो त्रुटि है।

'यह सूचित करना आवश्यक है कि उत्तम काव्य के सब लक्षणों की दृष्टि से उसका विधान दूषित है। जैसा कि किसी ने कहा है, यदि शेक्सपियर, कीट्स और गेटे कवि हैं तो ह्विटमैन कदापि नहीं।'[1] और विलायती हवाओं की तरह यह

---

१. ए केआस आव इंप्रेशन, थाट आर फीलिंग्स थ्रोन टुगेदर विदाउट राइम, ह्विच मैटर्स लिटिल, विदाउट मीटर ह्विच मैटर्स मोर, ऐंड आफेन विदाउट रीजन ह्विच मैटर्स मच।

इट मस्ट बी प्वाइंटेड आउट, हाउएवर, दैट आल दि कैनन्स आव गुड पोएट्री कनडेम हिज मेथड्स। ऐज सम हैज सेड, शेक्सपिअर, कीट्स ऐंड गेटे वेअर पोएट्स ह्विटमैन नाट।

--ए. बी. डि-मिल : लिटरेचर इन दि सेंचरी (दि नाइनटींथ सेंचरी सीरीज)

हवा भी बँगला से होती हुई हिंदी में आई है और छायावाद के साथ उसकी विलक्षणता बढाने के लिये जोड़ी गई है। पर यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि इसका रहस्यवाद से कोई संबंध नहीं। अतः इसके संबंध में हम यहाँ कुछ अधिक नहीं कहना चाहते। छंद और लय (रिद्म) के विषय में विचार करते समय इतना अवश्य ध्यान में रखना चाहिए कि कविता एक बहुत ही पूर्ण कला है। इस पूर्णता के लिये वह संगीत और चित्रकला दोनों की पद्धति का थोड़ा बहुत सहारा लेती है। दोनों की रमणीयता का योग उसकी रमणीयता के भीतर रहता है। जिस प्रकार रूपविधान में वह चित्रविधा का कुछ अनुसरण करती है, उसी प्रकार नादविधान में संगीत का। छंद वास्तव में बंधी हुई लय के भीतर भिन्न भिन्न ढाँचों (पैटर्न्स) का योग है जो निर्दिष्ट लंबाई का होता है। लय स्वर के चढ़ाव उतार के छोटे छोटे ढाँचे ही हैं जो किसी छंद के चरण के भीतर व्यस्त रहते हैं।

छंद द्वारा होता यह है कि इन ढाँचों की मिति और इनके योग की मिति दोनों श्रोता को ज्ञात हो जाती है जिससे वह भीतर ही भीतर पढ़नेवाले के साथ ही साथ उसकी नाद की गति में योग देता चलता है। गाना सुनने के शौकीन गवैये के मुँह से किसी पद के पूरे होते होते उसे किस प्रकार लोक लेते हैं, यह बराबर देखा जाता है। लय तथा लय के योग की मिति बिल्कुल अज्ञात रहने से यह बात नहीं हो सकती। जब तक कवि आप ही गाकर अपनी लय का ठीक ठीक पता न देगा तब तक पाठक अपने मन में उसका ठीक ठीक अनुसरण न कर सकेगा। अतः छंद के बंधन के सर्वथा त्याग में हमें तो अनुभूत नादसौंदर्य की प्रेषणीयता (कम्युनिकेबिलिटी आव साउंड इंपल्स) का प्रत्यक्ष ह्रास दिखाई पड़ता है। हाँ ! नए नए छंदों के विधान को हम अवश्य अच्छा समझते हैं।

प्रेष्य भाव या विचारधारा की छोटाई बड़ाई के हिसाब से छोटे बड़े चरणों की पूर्वापर स्थिति होनी चाहिए, यह प्रायः कहा जाता है। इसपर पहली बात तो यह पेश हो सकती है कि किसी भाव या विचार की पूर्णता का संबंध वाक्य से होता है और वाक्य के लिये आजकल की पद्यपद्धति के अनुसार यह आवश्यक नहीं कि वह चरण के अंत में ही पूरा हो। वह बीच में भी पूरा हो सकता है। यह अवश्य है कि चरण के बीच में एक वाक्य का अंत और दूसरे का आरंभ होने से कविता चुपचाप बाँचने के ही अधिक उपयुक्त होती है, लय के साथ जोर से सुनाने के उपयुक्त नहीं होती। जिन्होंने अच्छी लय के साथ किसी सुकंठ के मुँह से कविता का पाठ सुना है वे जानते हैं कि किसी कविता का पूर्ण सौंदर्य

उसके जोर से पढ़े जाने पर ही प्रकट होता है। छंदों की चलती लय में कुछ विशेष माधुर्य होता है। हमें तो यह माधुर्य उस्तादों के पक्के गाने से, जिसके 'आ आ आ' के आगे बड़े बड़े आलसियों का आसन डिग जाता है, कहीं अधिक आनंदमग्न करता है। प्रसिद्ध रहस्यवादी कवि ईट्स ने भी अपनी ऐसी ही रुचि प्रकट की है--

'पक्के गाने में कुछ ऐसी बात होती है जो मुझे सब दिन से बुरी लगती आई है। इसी तरह कोई कविता कागज पर छपी हुई मुझे अच्छी नहीं लगती है। अब इसका कारण खुला। मैंने एक व्यक्ति को ऐसी सुंदर लय और भाव के पूरे अनुसरण के साथ कविता पढ़ते सुना है कि यदि मेरे कहने के अनुसार कुछ लोग कविता पढ़ने की कला सीख लेते तो मैं कोई कविता की पुस्तक बाँचने के लिये कभी खोलता ही न'।[1]

जिन्होंने स्वर्गीय श्री सत्यनारायण कविरत्न को कभी 'या लकुटी अरु कामरिया' पढ़ते सुना है वे यह अवश्य समझ गए होंगे कि किसी कविता का पूर्ण सौंदर्य उसके सुंदर लय के साथ पढ़े जाने पर ही प्रकट होता है। हाँ, ऊपर छोटे बड़े चरणों की बात चली थी। छोटे बड़े चरणों की योजना करनी हो तो भिन्न भिन्न छंदों के दो दो चरण रखते हुए बराबर चले चलने में हम कोई हर्ज नहीं समझते। यह हमारा प्रस्ताव मात्र है।

लय भी तो एक प्रकार का बंधेज ही है। जब तक नादसौंदर्य का कुछ भी योग कविता में हम स्वीकार करेंगे तब तक बंधेज कुछ न कुछ रहेगा ही। नाद-सौंदर्य की जितनी मात्रा आवश्यक समझी जायगी उसी के हिसाब से यह प्रतिबंध रहेगा। इस बात का अनुभव तो बहुत से लोगों ने किया होगा कि

---

१. आई हैव आलवेज नोन दैट देअर वाज समथिंग आई डिस्लाइक्ड ऐबाउट सिंगिंग एँड आइ नैचुरली डिसलाइक प्रिंट एँड पेपर, बट नाउ ऐट लास्ट आइ अंडरस्टैंड ह्वाइ, फार आइ हैव फाउंड समथिंग बेटर। आइ जस्ट हर्ड ए पोएम स्पोकेन विद सो डेलिकेट एसेंस आव इट्स रिद्म विद सो परफेक्ट ए रेस्पेक्ट फार इट्स मीनिंग, दैट इफ आइ वेअर वाइज मैन एँड कुड परसुएड ए फ्यू पीपुल टु लर्न दि आर्ट आइ कुड नेवर ओपेन ए बुक आव वर्सेज अगेन।

—आइडिआज आव गुड एँड ईविल

संस्कृत के मंदाक्रांता, स्रग्धरा, मालिनी, शिखरिणी, इंद्रवज्रा, उपेंद्रवज्रा इत्यादि वर्णवृत्तों में नादसौंदर्य की पराकाष्ठा है पर उनका बंधन बहुत कड़ा होता है। अतः भावधारा या विचारधारा पूरी स्वच्छंदता के साथ कुछ दूर तक उनमें नहीं चल सकती इसी से हिंदी में मात्रिक छंदों का ही अधिक प्रचार रहा है। वर्णवृत्तों में सवैये इसलिये ग्रहण किए गए कि उनमें लय के हिसाब से गुरु लघु का बधन बहुत कुछ शिथिल हो जाता है।

जो कविता में उतने ही नादसौंदर्य की जरूरत समझते हैं जितना केवल लय (रिद्म) के द्वारा सिद्ध हो जाता है उनसे हमें कुछ कहना नहीं है। हम अधिक की जरूरत समझते हैं और शायद बहुत से लोग ऐसा ही समझते हों। रही यह बात कि छंद के बंधन से विचार के पैर बँध जाते हैं और कल्पना के पर सिमट जाते हैं। इसकी जाँच के लिये कवियों की रचना का इतना बड़ा मैदान खुला हुआ है। हिंदुस्तानी कवियों की बात छोड़िए—क्योंकि विलायत की अंधाधुंध नकल से घबराकर ही यह सारा निबंध लिखा गया है—अँगरेजी के कवियों को लीजिए। क्या वर्ड्सवर्थ और शेली की ऊँची से ऊँची कविताएँ छंद और तुक से बँधी नहीं हैं? क्या औरों की ऊँची से ऊँची छंदोमुक्त कविता उनके टक्कर में रखी जा सकती है?

अब तक जो कुछ लिखा गया उससे यह स्पष्ट हो गया कि हिंदी में आ निकला हुआ यह 'छायावाद' कितनी विलायती चीजों का मुरब्बा है। जैसा हम पहले दिखा आए हैं, 'रहस्यवाद' या 'छायावाद' काव्यवस्तु (मैटर) से संबंध रखता है और 'अभिव्यंजनावाद' का संबंध विधानविधि (फार्म) से होता है। 'अभिव्यंजनवाद' के साथ संयुक्त होकर बँगला से हिंदी में आने के कारण साधारणतः 'छायावाद' के स्वरूप की ठीक भावना बहुत से रचयिताओं को भी नहीं होती। वे केवल ऊपरी रूप रंग (फार्म) का अनुकरण करके समझते हैं कि हम 'रहस्यवाद' या 'छायावाद' की कविता लिख रहे हैं। पर वास्तव में में उनकी रचना में केवल 'अभिव्यंजनावाद' का अनुसरण रहता है। 'छायावाद' या 'रहस्यवाद' के अंतर्गत उन्हीं रचनाओं को समझना चाहिए जिनकी काव्य-वस्तु 'रहस्यवाद' के अनुसार हो। रहस्यवादी काव्यवस्तु की पहचान हम पहले बता आए हैं।

यहाँ पर यह सूचित कर देना भी आवश्यक प्रतीत होता है कि छायावाद के अंतर्गत बहुत सी रचनाएँ ऐसी भी हुई हैं जिसमें 'अभिव्यंजनवाद' के अज्ञात अनुकरण के कारण बहुत सुंदर लाक्षणिक चमत्कार स्थान स्थान पर मिलता है। भावना का बहुत ही साहसपूर्ण संचालन, मूर्तिमत्ता का बहुत ही आकर्षक विधान

और व्यंजना की पूरी प्रगल्भता पाई जाती है। ऐसी रचना करनेवाले कवियों से आगे चलकर बहुत कुछ आशा है। अपनी इस आशा की सफलता के लिये हम अत्यंत प्रेमपूर्वक उनसे दो तीन बातों का अनुरोध करते हैं। पहली बात तो यह कि वे 'वाद' का सांप्रदायिक पथ छोड़कर, अपनी सब विशेषताओं के सहित, प्रकृत काव्यभूमि पर आएँ जिसपर संसार के बड़े बड़े कवि रहे हैं और हैं। दूसरी बात यह कि अनुकरण के लिये वे बँगला, अँगरेजी आदि दूसरी भाषाओं की ओर ताकना बिल्कुल छोड़ दें और अपनी भाषा की स्वाभाविक शक्ति से पूरा काम लें। तीसरी बात है लाक्षणिक प्रयोग में सावधानी। इस बात का पूरा ध्यान रखना चाहिए कि जिस भाव से कोई शब्द लाया गया है उसके साथ वह ठीक ठीक बैठता है या नहीं।

इसी 'छायावाद' के भीतर कुछ लोगों की कविताएँ ऐसी भी मिलती हैं जिनका स्वरूप विलायती नहीं होता, जो कुछ थोड़ा सा बँगलापन लिए हुए सूफियों के तर्ज पर होती हैं। इनमें लाक्षणिकता भी पूरी रहती है, पर वह अपनी भाषा की प्रकृति के अनुसार होती है, अँगरेजी से उठाई हुई नहीं होती। ऐसी कविता लिखनेवाले वे ही हैं जो हिंदी-काव्य-परंपरा से पूर्णतया परिचित हैं, जिन्हें अपनी भाषा पर पूरा अधिकार है और जो हिंदी में 'छायावाद' प्रकट होने के पहले से अच्छी कविता करते थे। इनकी 'छायावाद' की रचनाओं में भी भावुकता और रमणीयता रहती है। थोड़ी खटकनेवाली बात जो मिलती है वह है फारसी शायरी के ढंग पर वेदना की अरुचिकर और अत्युक्त विवृति। शरीरधर्मों का अधिक विन्यास (ऐनिमैलिटी) काव्यशिष्टता के विरुद्ध पड़ता है, यह शायद हम पहले कहीं कह आए हैं। जो हो, कोरे विलायती तमाशे से हम इसे सौ दर्जे अच्छा समझते हैं। यद्यपि रहस्य की ओर भारतीय काव्य की स्वाभाविक प्रवृत्ति नहीं, पर हिंदी काव्यक्षेत्र में उसकी प्रतिष्ठा बहुत दिनों पहले से बड़े हृदयग्राही रूप में हो चुकी है। इसके प्रवर्तक यद्यपि मुसलमान थे, पर वे सूफी 'रहस्यवाद' को भारतीय रूप देने में पूर्णतया सफल हुए थे। कबीर आदि निर्गुणपंथियों और जायसी आदि सूफी प्रेममार्गियों ने 'रहस्यवाद' की जो व्यंजना की है वह भारतीय भावभंगी और शब्दभंगी को लेकर।

अँगरेजी लाक्षणिक वाक्यों के अवतरण द्वारा विलायती तमाशा खड़ा करनेवालों का आदि रूप बीस बाईस वर्ष पीछे मुझे आज स्मरण आ रहा है। उस समय हिंदी के प्रेम में बहुत से छात्र मेरे तथा मेरे साहित्यप्रेमी मित्रों के पास भी कविता सीखने की उत्कंठा प्रकट करते हुए, अँगरेजी की स्कूली किताबों में आई हुई कविताओं का प्रायः पद्यबद्ध शब्दानुवाद लेकर दिखाने आया करते थे। मैं उनसे बराबर यही कहता था कि 'कविता के अभ्यास का यह मार्ग नहीं है। पहले खड़ी बोली और ब्रजभाषा दोनों की कविताएँ

पढ़कर अपनी काव्यभाषा की प्रकृति से पूर्णतया परिचित हो जाओ और इस प्रकार क्रमशः अपनी भाषा पर अधिकार प्राप्त करो। इसके पीछे रचना में हाथ लगाओ। अंग्रेजी कविताओं के अनुवाद से हिंदी कविता करना नहीं आ सकता। अँगरेजी कविता करना क्या कोई हिंदी कविताओं का अनुवाद करके सीख सकता है?' ऐसे छात्रों को मैं बराबर उनके अनुवाद सहित लौटा दिया करता था। पर कुछ दिनों पीछे उन पद्यानुवादों में से कई एक मासिक पत्रिकाओं में छपे दिखाई पड़ते थे। जब यह प्रवृत्ति कुछ बढ़ती दिखाई पड़ने लगी तब मेरे मन में यह बात आई थी कि इसका परिणाम आगे चलकर अच्छा न होगा। आज वही परिणाम 'गद्यमय जीवन' (प्रोजेइक लाइफ), 'सुवर्णस्वप्न' (गोल्डेन ड्रीम), 'स्वप्न अनिल' (ड्रीमी ऐटमास्फिअर), 'स्वप्निल आभा' (ड्रीमी स्प्लेंडर) आदि के रूप में झलक रहा है।

अतः हिंदी काव्यक्षेत्र मे यदि 'रहस्यवाद' के लिये कुछ अधिक स्थान करना है तो स्वाभाविक रहस्यभावना का—उसके वादग्रस्त या सांप्रदायिक रूप का नहीं—अवलंबन करना चाहिए और उसकी व्यजना के लिये अपनी भाषा की—विदेशी भाषा की नहीं—सब शक्तियाँ लगानी चाहिए। भद्दे अनुकरण के अभ्यास का अनिष्ट प्रभाव कई तरफ पड़ता है। यहाँ पर हमसे बिना यह कहे आगे नहीं बढ़ा जाता है कि 'छायावाद' की कविताओं की अपेक्षा हमें तो रहस्यभावनापूर्ण जो दो एक गद्यकाव्य निकले हैं वे अधिक भावुकतापूर्ण और रमणीय जान पड़ते हैं, विशेषतः राय कृष्णदास जी की 'साधना'। इसमें न तो सांप्रदायिक 'रहस्यवाद' के शावर मंत्र है, न 'अभिव्यंजनवाद' का अभिनय और न शब्दों की विलायती कलाबाजी। इसका हृदय भी भारतीय है, वाणी भी भारतीय है। जिन अनुभूतियों की व्यंजना है वे कहीं भीतर से आती हुई जान पड़ती हैं; आसमान से उतारी जाती हुई नहीं। पदविन्यास में जो सरलता और प्रांजलता है वह भी हमारी है। जिन मधुर 'प्रतीकों' का व्यवहार हुआ है वे भी हमारे हृदय के सगे हैं।

अब तो कदाचित् इस बात के विशेष विवरण की आवश्यकता न होगी कि जो 'छायावाद' नाम प्रचलित है वह वेदांत के पुराने प्रतिबिंबवाद' का है। यह 'प्रतिबिंबवाद' सूफियों के यहाँ से होता हुआ योरप में गया जहाँ कुछ दिनों पीछे 'प्रतीकवाद' से संश्लिष्ट होकर धीरे धीरे बंगसाहित्य के एक कोने में आ निकला और नवीनता की धारणा उत्पन्न करने के लिये 'छायावाद' कहा जाने लगा। यह काव्यगत 'रहस्यवाद' के लिये गृहीत दार्शनिक सिद्धांत का द्योतक शब्द है। इसके इतिहास की ओर ध्यान न देने के कारण अनेक प्रकार की मनमानी व्याख्याएँ

हिंदी पत्र-पत्रिकाओं में समय समय पर निकला करती हैं, जिनमें कहीं 'रहस्य-वाद' और 'छायावाद' का कल्पित भेद समझाया जाता है; कहीं छायावाद ही के अर्थ में एक और 'बिंबवाद' खड़ा करके दोनों का 'वस्तुवाद' (?) के साथ विरोध कुछ शब्दाडंबर के साथ दिखाया जाता है। ऐसे लोगों को शब्दों का प्रयोग करते समय शास्त्रपक्ष का कुछ पता रखना या कम से कम लगा लेना चाहिए। उन्हें समझना चाहिए कि 'बिंब' 'छाया' का बिल्कुल उलटा है और उसी अर्थ में आता है जिस अर्थ में उन्होंने 'वस्तु' शब्द का प्रयोग किया है। जो मूल वस्तु प्रतिबिंब या छाया फेंकती है शास्त्रीय भाषा में वही बिंब कहलाती है। जिस रियलिज्म शब्द के लिये उन्होंने 'वस्तुवाद' शब्द बनाया है वह दार्शनिक भाषा में 'बाह्यार्थवाद' कहलाता है।

यहाँ पर हम यह स्पष्ट कह देना चाहते हैं कि हिंदी-काव्य-क्षेत्र में हम 'रहस्यवाद' की भी एक शाखा चलने के विरोधी कभी नहीं हैं। हमारा कहना केवल यही है कि वह वाद के रूप में न चले; स्वाभाविक रहस्यभावना का आश्रय लेकर चले। छायावाद का रूप रंग बनाकर आजकल जो बहुत सी कविताएँ निकली हैं उनमें कुछ तो बहुत ही सुंदर, स्वाभाविक और सच्ची रहस्यभावना लेकर चली हैं; कुछ वादग्रस्त और कृत्रिम हैं और अधिकांश कुछ भी नहीं हैं। शुद्ध काव्य दृष्टि का प्रचार हो जाने पर पूर्ण आशा है कि कूड़े करकट के ढेर में सच्ची स्वाभाविक रहस्यभावना अपना मार्ग अवश्य निकाल लेगी और हिंदी काव्यक्षेत्र की यह शाखा भी अपनी एक स्वतंत्र भारतीय विभूति का प्रकाश करेगी। अनुकरणयुग का अंत होगा, इसका हमें पक्का भरोसा है।

'अभिव्यंजनावाद' किस प्रकार व्यंजनाप्रणाली की एकता और विलक्षणता पर ही जोर देता है, यह हम देख चुके। यह हमारे यहाँ का पुराना 'वक्रोक्ति-वाद' ही है, यह भी हम निरूपित कर आए। उसके कारण शब्दाडंबर की कितनी अधिकता हुई है यह बात भी हम देख रहे हैं। यह कई बार हम सूचित कर चुके हैं कि योरप के समीक्षाक्षेत्र में जितने 'वाद' निकलते हैं सब एकांगदर्शी होते हैं; किसी एक ही दिशा में आँख मूँदकर हद के बाहर बढ़ते चले जाते हैं। उनमें सामंजस्यबुद्धि का अभाव होता है। अतः इस 'अभिव्यंजनावाद' से हम केवल इतना ही तथ्य ग्रहण कर सकते हैं कि हमारी काव्यभाषा में व्यंजना-प्रणाली के और अधिक प्रसार और चित्ताकर्षक विकास की बहुत आव-श्यकता है।

हमारी पुरानी कविता में व्यंजनाप्रणाली के प्रसार और चमत्कार के लिये अलंकारों का ही विधान अधिकतर होता था। पर अलंकारों के अधिक प्रयोग से कविता इतनी भाराक्रांत और कहीं कहीं कितनी भद्दी हो जाती है इसके

उदाहरण केशवदास जी की रचनाओं में बिना ढूँढ़े मिलेंगे। अलंकार बहुत जगह लेते हैं और बहुत दूर तक भावना को एक ढांचे के भीतर बंद किए रहते हैं। अतः उनका संयत प्रयोग वहीं होना चाहिए जहाँ विचार या भावना के पूर्ण प्रसार या भाव की यथेष्ट व्यंजना के लिये व्यासविधान अपेक्षित हो। अत्र इस समय हिंदी काव्यभाषा में मूर्तिमत्ता की समासशक्ति का, लक्षणाशक्ति का अधिक विकास अपेक्षित है। काव्य में अधिकतर सादृश्य या साधर्म्यमूलक अलंकारों का व्यवहार होता है। पर बहुत से स्थलों पर उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादि के बँधे हुए लंबे चौड़े ढाँचे की अपेक्षा लक्षणा से बहुत अधिक रमणीयता और वाग्वैचित्र्य का संपादन हो सकता है। लाक्षणिकता के सम्यक् और स्वाभाविक विकासद्वारा भाषा भावक्षेत्र और विचारक्षेत्र दोनों में बहुत दूर तक, बहुत ऊँचाई तक और बहुत गहराई तक प्रकाश फेंक सकती है। छायावाद समझ-कर लिखी हुई कविताओं में से बहुतों में, अनुकरण वश सही, लाक्षणिकता की ओर अधिक प्रवृत्ति देख बड़ी प्रसन्नता होती है।

लाक्षणिकता के अधिक विधान की आवश्यकता किसी शाखाविशेष के भीतर ही नहीं, समूचे हिंदी काव्यक्षेत्र के भीतर है। पर यह विधान खूब समझ बूझकर होना चाहिए। न तो अपनी भाषा की प्रकृति की इतनी अवहेलना होनी चाहिए कि अँगरेजी के लाक्षणिक प्रयोग शब्द-प्रति शब्द रख लिये जायँ और न उर्दू वालों की तरह मुहावरे से फिसलने का इतना डर छाया रहना चाहिए कि बिलकुल उड़ने से कुछ पहले की अवस्था सूचित करने के लिये 'खबर फड़फड़ा रही है' लिखते हाथ रुक जाय। सामंजस्यबुद्धि से काम लेते हुए अग्रसर होना होगा। मुहावरे लाक्षणिक प्रयोग ही हैं, पर बंधे हुए। उनसे किसी भाषा की लाक्षणिक प्रवृत्ति के स्वरूप का पता चलता है। अतः उनका सूत्र पकड़े हुए लक्षणा इधर उधर अच्छी तरह बढ़ सकती है। उदाहरण के लिये 'लालसा जगना' लीजिए। इसके इशारे पर 'लालसा सोती है' हम बेधड़क कह सकते हैं। पर बहुत आगे बढ़कर 'लालसा का आँख मलना, करवट बदलना, अँगड़ाइयाँ लेना', मुँह का कमल को लात मारना हो जायगा। लाक्षणिक मूर्तिमत्ता गुड़ियों का खेल न होने पाए। हमारा मतलब यह नहीं कि मुहावरों के रास्ते के भीतर ही लक्षणा अपने हाथ पैर फैलाए। तात्पर्य इतना है कि अपनी भाषा की प्रकृति परखकर और सुरुचि का ध्यान रखकर चला जाय।

'छायावाद' या 'रहस्यवाद' के संबंध में जान बूझकर अज्ञानवश तरह तरह की भ्रांति हिंदी पाठकों के बीच फैलाने की जो चेष्टा की जाती है, वह असभ्यतासूचक है। यह कहना कि 'रहस्यवाद' ही वर्तमान युग की कविता है और योरप में चारों

ओर यही कविता हो रही है, या तो घोर अज्ञान है या छल। ब्लेक आदि के पीछे सन् १८८५ में जो प्रतीकवादमिश्रित नूतन रहस्यवाद फ्रांसीसी साहित्यक्षेत्र के एक कोने में प्रकट हुआ जिसकी नकल बँगला से होती हुई हिंदी में आई—यह किस प्रकार एक सांप्रदायिक वस्तु है और योरप के अधिकांश साहित्यिकों द्वारा किस दृष्टि से देखा जाता है, यह हम अच्छी तरह दिखा चुके हैं। दूसरी बात लीजिए। हम नहीं समझते कि बिना हिंदीवालों की खोपड़ी को एकदम खोखली माने उसके बीच इस प्रकार के अर्थशून्य वाक्य छायावाद के संबंध में कैसे कहे जाते हैं कि 'यह नवीन जागृति का चिह्न है, देश के नवयुवकों के हृदय की दहकती हुई आग है इत्यादि, इत्यादि'। भला देश की नई 'जागृति' से देशवासियों की दारुण दशा की अनुभूति से और असीम ससीम के मिलन, अव्यक्त और अज्ञात की झाँकी आदि का क्या संबंध! क्या हिंदी के वर्तमान साहित्यक्षेत्र में शब्द और अर्थ का संबंध बिल्कुल टूट गया है? क्या शब्दों की गर्दभरी आँधी विलायत के कलाक्षेत्र से धीरे धीरे हटती हुई अब हिंदीवालों का आँख खोलना मुश्किल करेगी?

यदि ऐसा नहीं है तो मासिक पत्रिकाओं में कभी कभी योरप की काव्य-समीक्षा की पुस्तकों की केवल आलंकारिक पदावली बिना किसी विचारसूत्र के काव्य या कला की आलोचना के नाम से कैसे निकला करती है? किसी अँगरेजी या बँगला के कवि के संबंध में लिखी हुई लच्छेदार उक्तियाँ किसी नए पुराने हिंदी कवि के संबंध में नई आलोचनाओं के रूप में कैसे भिड़ा दी जाती है? ऐसी कार्रवाइयाँ हिंदी साहित्य के स्वतंत्र विकास में बाधक हो रही हैं। हिंदी पाठकों को इस प्रकार अंधा मान लेना हम बड़े अपमान की बात समझते हैं।

यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि हमारे काव्य का, हमारे साहित्य-शास्त्र का, एक स्वतंत्र रूप है जिसके विकास की क्षमता और प्रणाली भी स्वतंत्र है। उसकी आत्मा को, उसकी छिपी हुई भीतरी प्रकृति को पहले हम जब सूक्ष्मता से पहचान लेंगे तभी दूसरे देशों के साहित्य के स्वतंत्र पर्यालोचन द्वारा अपने साहित्य के उत्तरोत्तर विकास का विधान कर सकेंगे। हमें अपनी दृष्टि से दूसरे देशों के साहित्य को देखना होगा, दूसरे देशों की दृष्टि से अपने साहित्य को नहीं। जब तक हम इस विचारसामर्थ्य का संपादन न कर लेंगे तब तक अफ्रीका के जंगलियों की तरह जो अँगरेजों के उतारे कपड़े बदन पर डालकर स्ववर्गियों के बीच बड़ी ऐंठ से चला करते हैं—भद्दी नकल को ही नवीनता मानकर संतोष करते रहेंगे और सभ्यजगत् के उपहासभाजन बने रहेंगे। हमारी आँख अपना स्वरूप तक न देख सकेगी, विदेशी दर्पण की आवश्यकता होगी। विदेशी लोग जैसा हमें बतावेंगे वैसा ही अपने को मानकर हम उसके

प्रमाण उनके सामने रखा करेंगे। योरप ने कहा 'भारतवासी बड़े आध्यात्मिक होते हैं, उन्हें भौतिक सुख समृद्धि की परवा नहीं होती'। बस, दिखा चले अपनी आध्यात्मिकता। देखिए, हमारे काव्य में भी आध्यात्मिकता है; यह देखिए हमारी चित्रविद्या की आध्यात्मिकता, यह देखिए हमारी मूर्तिकला की आध्यात्मिकता।

जितनी बातें आजकल काव्यक्षेत्र में 'नवीनता' कहकर पेश की जाती हैं, एक एक करके सबका मूल हम योरप के नए पुराने प्रचलित प्रवादों में दिखा चुके हैं। सब नकल की नकल हैं। इस नकल की प्रवृत्ति बंगाल में ही सबसे अधिक रही। वहीं के साहित्य में एक एक बात की नकल शुरू हुई। नकल से किसी जाति के साहित्य का असली गौरव नहीं हो सकता। इससे उसकी अपनी संस्कृति, अपनी सभ्यता और अपनी उद्भावना का अभाव ही व्यंजित होता है। जिसकी नकल की जाती है वह और भी उपेक्षा की दृष्टि से देखता है। बंग भाषा के साहित्य में योरपीय साहित्य की प्रवृत्तियों की यह भद्दी नकल देखकर जार्ज ग्रियर्सन ने अपनी 'भाषाओं की जाँच' में स्पष्ट विरक्ति प्रकट की है। एक जगह की प्रचलित और सामान्य वस्तुओं को दूसरी जगह विकृत रूप में रखकर नवीनता की विज्ञप्ति करना किसी सभ्य जाति को शोभा नहीं देता। यह नवीनता नहीं है—अपने स्वरूप का घोर अज्ञान है, अपनी शक्ति का घोर अविश्वास है, अपनी बुद्धि और उद्भावना का घोर आलस्य है, पराक्रांत हृदय का घोर नैराश्य है, कहाँ तक कहें? घोर साहित्यिक गुलामी है। जब तक इस गुलामी से छुटकारा न होगा तब तक नवीनता के दर्शन कहाँ? नकल के भीतर की नवीनता भी नकल ही के पेट में समा जाती है।

दुनिया जानती है कि जब से फारसी और संस्कृत के काव्यों के अनुवाद योरप के भिन्न भिन्न देशों में होने लगे तभी से पूरबी रंग (ओरिएंटेलिज्म) की बहुत कुछ झलक वहाँ की कविताओं में दिखाई पड़ने लगी। पर इस बाहरी रंग को उन्होंने अपने रंग में ऐसा मिला लिया कि इसकी पृथक् सत्ता कहीं से लक्षित नहीं होती। उनके अपने विचारों का ऐसा स्वतंत्र और सघन प्रसार था कि बाहर से आते हुए विचार उसी में समाते गए। उनकी अपनी विचारधारा इतनी सबल थी कि बाहर से आकर मिले हुए सोते अपनी उछलकूद अलग न दिखाकर, उसी के वेग को बढ़ाते रहे। इसका नाम है स्वतंत्र 'प्रगति' और स्वतंत्र 'विकास'।

अंत में हम इतना ही कहकर अलग होते हैं कि हम सारा काव्यक्षेत्र देव, मतिराम और बिहारी आदि के घेरे के भीतर देखनेवाले पुरानी लकीर के फ़कीर

न कभी रहे हैं और न हैं। हम अपने हिंदी काव्य को विश्व की नित्य और अनंत विभूति में स्वच्छंदतापूर्वक, अपनी स्वाभाविक प्रेरणा के अनुसार, अपनी आँख खोल कर विचरण करते देखना चाहते हैं। पर यह दिन तभी आ सकता है जब हमारी अंतर्दृष्टि को आच्छन्न करनेवाले परदे हटेंगे और हमारे विचारों में बल आएगा। इसके पहले हम बाहर के नाना वादों और प्रवादों की ओर आँखें मूँदकर लपका करेंगे; अपने विचार के परीक्षालय में उनकी पूरी जाँच न करके उनके अनुकरण में ही अपने को धन्य माना करेंगे।

इस परीक्षालय की नूतन प्रतिष्ठा के लिये हमें अपनी रसनिरूपण पद्धति का आधुनिक मनोविज्ञान आदि की सहायता से खूब प्रसार संस्कार करना पड़ेगा। इस पद्धति की नींव बहुत दूर तक डाली गई है; इसके ढाँचों का नए नए अनुभवों के अनुसार, अनेक दिशाओं में फैलाव बहुत जरूरी है। योरप के साहित्यिक वादों और प्रवादों के संबंध में यह अच्छी तरह समझ रखना चाहिए कि ये प्रतिवर्तन (रिऐक्शन) की झोंक में उठते हैं और किसी ओर हद के बाहर बढ़ते चले जाते हैं। उनमें सत्य की मात्रा कुछ न कुछ रहती अवश्य है; पर किसी हद तक ही। हमें देखना चारों ओर चाहिए; पर सब देखी हुई बातों का सामंजस्यबुद्धि से समन्वय करना चाहिए। जैसा हम आरंभ ही में कह चुके हैं, यही सामंजस्य भारतीय काव्यदृष्टि की विशेषता है। यही सामंजस्य अनेक रूपात्मक जीवन और अनेक भावात्मक काव्य की सफलता का मूलमंत्र है।

काव्य में अभिव्यंजनावाद

(माननीय विद्वज्जन !

आज मेरे ऐसे अयोग्य और अकर्मण्य व्यक्ति को इस आसन पर पहुँचाकर आप महानुभावों ने केवल अपने अमोघ कृपाबल का परिचय दिया है, यह कहना तो कदाचित् बहुत दिनों से चली आती हुई एक रूढ़ि या परंपरा का पालन मात्र समझा जायगा। पर इसका प्रमाण आपको अभी थोड़ी देर में मिल जायगा। ऐसी जगमगाती विद्वन्मंडली के बीच मेरा कर्तव्य केवल अपने दोनों कान खुले रखने का था, न कि मुँह खोलने का। पर आप लोग शायद इधर कार्यभार से थककर कुछ विनोद की सामग्री चाहते थे। मूर्ख हास्यरस के प्राचीन आलंबन हैं। न जाने कब से वे इस संसार की रुखाई के बीच लोगों को खुलकर हँसने का अवसर देते चले आ रहे हैं। यदि मुझसे इतना भी हो सके तो मैं अपना परम सौभाग्य समझूँगा।

संमेलन ने जब से अपने अधिवेशन के साथ वाङ्मय के कुछ विभागों की अलग अलग बैठकों की व्यवस्था की तभी से यह समझा जाने लगा है कि वह प्रचारकार्य के साथ साथ प्रत्येक विभाग की स्थिति की निरंतर समीक्षा का विधान भी करना चाहता है। वाङ्मय के भिन्न भिन्न क्षेत्र किस दशा में हैं इसकी सम्यक् विवृति प्रत्येक क्षेत्र के कार्यकर्ताओं द्वारा मिलकर विचार करने से ही हो सकती है। आज जिस विभाग की विचारसभा में संमिलित होने का अधिकार आप महानुभावों ने मुझे दिया है वह है साहित्यविभाग। अतः इस बात का ध्यान मुझे बराबर रखना पड़ेगा कि जो कुछ मैं कहूँ वह उस विभाग के भीतर की बात हो। कहीं उसके बाहर न जा पड़ूँ, इस डर से कुछ हदबंदी मैं कर लेना चाहता हूँ; यह स्थिर कर लेना चाहता हूँ कि शुद्ध साहित्य के भीतर क्या क्या आता है।[1])

साहित्य के अंतर्गत वह सारा वाङ्मय लिया जा सकता है जिसमें अर्थबोध के अतिरिक्त भावोन्मेष अथवा चमत्कारपूर्ण अनुरंजन हो तथा जिसमें ऐसे वाङ्मय की विचारात्मक समीक्षा या व्याख्या हो। भावोन्मेष से मेरा अभिप्राय हृदय की किसी प्रकार की प्रवृत्ति से—रति, करुणा, क्रोध इत्यादि से लेकर

---

१. चौबीसवें हिंदी-साहित्य-संमेलन, इंदौर की साहित्य परिषद् के सभापति पद से किया हुआ भाषण।

रुचि अरुचि तक से है और चमत्कार से अभिप्राय उक्तिवैचित्र्य के कुतूहल से है। अर्थ से मेरा अभिप्राय वस्तु या विषय से है। अर्थ चार प्रकार के होते हैं—प्रत्यक्ष, अनुमित, आप्तोपलब्ध और कल्पित। प्रत्यक्ष की बात हम अभी छोड़ते हैं। भाव या चमत्कार से निःसंग विशुद्ध रूप में अनुमित अर्थ का क्षेत्र दर्शन विज्ञान है, आप्तोपलब्ध का क्षेत्र इतिहास है, कल्पित अर्थ का प्रधान क्षेत्र काव्य है। पर भाव या चमत्कार से समन्वित होकर ये तीनों प्रकार के अर्थ काव्य के आधार हो सकते हैं और होते हैं। यह अवश्य है कि अनुमित और आप्तोपलब्ध अर्थ के साथ काव्यभूमि में कल्पित अर्थ का योग थोड़ा रहता है, जैसे दार्शनिक कविताओं में, रामायण, पद्मावत आदि ऐतिहासिक काव्यों में। गंभीर-भाव-प्रेरित काव्यों में कल्पना प्रत्यक्ष और अनुमान के दिखाए मार्ग पर काम करती है और बहुत घान और बारीक काम करतीं है। कहने का तात्पर्य यह कि साहित्य के भीतर पहले तो वे सब कृतियाँ आती हैं जिनमें भावव्यंजक या चमत्कारविधायक अंश पर्याप्त होता है, फिर उन कृतियों की रमणीयता और मूल्य हृदयंगम करानेवाली समीक्षाएँ या व्याख्याएँ। अर्थबोध कराना मात्र, किसी बात की जानकारी कराना मात्र, जिस कथन या प्रबंध का उद्देश्य होगा वह साहित्य के भीतर न आएगा और चाहे जहाँ जाय।

इस दृष्टि से साहित्यक्षेत्र के भीतर आनेवाली रचनाओं के तीन रूप तो हमारे यहाँ पहले से मिलते हैं—श्रव्यकाव्य, दृश्यकाव्य और कथात्मक गद्यकाव्य। इनमें से पहले दो तो अब तक ज्यों के त्यों बने हैं। कथात्मक गद्यकाव्य का स्थान अब उपन्यासों और छोटी कहानियों ने लिया है। चौथा रूप है काव्यात्मक गद्यप्रबंध या लेख। पाँचवाँ है वह विचरात्मक निबंध या लेख जिसमें भावव्यंजना और भाषा का वैचित्र्य या चमत्कार भी हो अथवा जिसमें पूर्वोक्त चारों प्रकार की कृतियों की मार्मिक समीक्षा या व्याख्या हो। काव्यसमीक्षा के अतिरिक्त और प्रकार के विचारपरंपरा द्वारा गृहीत अर्थों या तथ्यों के साथ लेखक का व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य तथा उसके हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ पूरी पूरी झलकती हैं। इस प्रकार मेरे विचार के विषय ठहरते हैं—काव्य; नाटक, उपन्यास, गद्य काव्य और निबंध, जिनमें साहित्यालोचना भी संमिलित है। (इन्हीं के संबंध में मैं अपनी कुछ भली या बुरी धारणाएँ क्रम से आप लोगों के संमुख प्रकट करूँगा, इस आशा से कि उनका बहुत कुछ संशोधन और परिष्कार इस विद्वन्मंडली के बीच हो जायगा। पहले मैं प्रत्येक का स्वरूप समझने का प्रयास करूँगा, फिर अपने साहित्य में उसके विकास पर कुछ निवेदन करूँगा—'प्रकाश डालना' तो मुझे आता नहीं।)

उपर्युक्त पाँचों प्रकार की रचनाओं में भाव या चमत्कार के परिमाण में ही नहीं, उसकी शासनविधि में भी भेद होता है। कहीं तो वह शासन इतना सर्वग्रासी और कठोर होता है कि भाव या चमत्कार के इशारे पर ही भाषा अनेक प्रकार के रूप रंग बनाकर नाचती दिखाई पड़ती है; अपना खास काम लुक छिपकर करती है। कहीं इतना कोमल होता है कि वह अपना पहला काम खुलकर करती हुई भाव का कार्यसाधन करती है और अच्छी तरह करती है। भाषा का असल काम यह है कि प्रयुक्त शब्दों के अर्थयोग द्वारा ही--या तात्पर्य-वृत्ति द्वारा ही—पूर्वोक्त चार प्रकार के अर्थों में से किसी एक का बोध कराए। जहाँ इस रूप में कार्य न करके वह ऐसे अर्थों का बोध कराती है जो बाधित, असंभव, असंयत या असंबद्ध होते हैं वहाँ वह केवल भाव या चमत्कार की साधना मात्र होती है, उसका वस्तुज्ञापन-कार्य एक प्रकार से कुछ नहीं होता। ऐसे अर्थों का मूल्य इस दृष्टि से नहीं आँका जाता कि वे कहाँ तक वास्तविक, संभव या अव्याहत हैं बल्कि इस दृष्टि से आँका जाता है कि वे किसी भावना को कितने तीव्र और बढ़े चढ़े रूप में व्यंजित करते हैं अथवा उक्ति में कितना वैचित्र्य या चमत्कार लाकर अनुरंजन करते हैं। ऐसे अर्थविधान की संभावना काव्य में सबसे अधिक होती है। पर यह समझना चाहिए कि काव्य में अर्थ सदा इसी संक्रमित, अधीन दशा में ही पाया जाता है। बहुत सी अत्यंत मार्मिक और भावपूर्ण कविताएँ ऐसी होती हैं जिनमें भाषा कोई वेशभूषा या रंगरूप नहीं बनाती; अर्थ अपने खुले रूप में ही पूरा रसात्मक प्रभाव डालते हैं।

काव्य की अपेक्षा रूपक या नाटक में भावव्यंजना या चमत्कार के लिये स्थान परिमित होता है। उसमें भाषा अपनी अर्थक्रिया अधिकतर सीधे ढंग से करती है, केवल बीच में ही भाव या चमत्कार उसे दबाकर अपना काम लेते हैं। बात यह है कि नाटक कथोपकथन के सहारे पर चलते हैं। पात्रों की बातचीत यदि बराबर वक्रता लिए अतिरंजित या हवाई होगी तो वह अस्वाभाविक हो जायगी और सारा नाटकत्व निकल जायगा। यह ठीक है कि पश्चिम में कुछ कवियों ने (नाटककारों ने नहीं) केवल कल्पना की उड़ान दिखानेवाले नाटक लिखे हैं, पर वे शुद्ध नाटक की कोटि में नहीं लिए जाते। यही बात मन की भावनाओं या विकारों को मूर्त रूप में—पात्रों के रूप में खड़े करनेवाले नाटकों के संबंध में भी कही जा सकती है।

आख्यायिका या उपन्यास के कथाप्रवाह और कथोपकथन में अर्थ अपने प्रकृत रूप में और भी अधिक विद्यमान रहता है और उसे दबानेवाले भावविधान या उक्तिवैचित्र्य के लिये और थोड़ा स्थान बचता है। उपन्यास में मन बहुत कुछ घटनाचक्र में लगा रहता है। पाठक का मर्मस्पर्श बहुत कुछ घटनाएँ ही करती हैं; पात्रों द्वारा भावों की लंबी चौड़ी व्यजना की अपेक्षा उतनी नहीं रहती।

काव्यात्मक गद्यप्रबंध या लेख छंद के बंधन से मुक्त काव्य ही हैं, अतः रचनाभेद से उनमें भी अर्थ का उन्हीं रूपों में ग्रहण होता है जिन रूपों में छंदोबद्ध काव्य में होता है अर्थात् कहीं तो वह अपने प्रकृत और सीधे रूप में विद्यमान रहता है और कहीं भाव या चमत्कार द्वारा संक्रमित रहता है।

उपर्युक्त चारों प्रकार की रचनाओं में कल्पनाप्रसूत 'वस्तु' या अर्थ की प्रधानता रहती है, शेष तीन प्रकार के अर्थ सहायक के रूप में रहते हैं। पर निबंध में विचारप्रसूत अर्थ अंगी होता है और आप्तोपलब्ध या कल्पित अर्थ अंग रूप में रहता है। दूसरी बात यह है कि प्रकृत निबंध अर्थप्रधान होता है। व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य अर्थोपहित होता है, अर्थ के साथ मिला जुला होता है और हृदय के भाव या प्रवृत्तियाँ बीच बीच में अर्थ के साथ झलक मारती हैं।

साहित्य के अंतर्गत आनेवाली पाँचों प्रकार की रचनाओं का आभास देकर अब मैं सबसे पहले काव्य को लेता हूँ जिसकी परंपरा सभ्य, असभ्य सब जातियों में अत्यंत प्राचीन काल से चली आती है। लोक में जैसे और सब विषयों का प्रकाश मनुष्य की वाणी या भाषा द्वारा होता है वैसे ही काव्य का प्रकाश भी। भाषा का पहला काम है शब्दों के द्वारा अर्थ का बोध कराना। यह काम वह सर्वत्र करती है—इतिहास में, दर्शन में, विधान में, नित्य की बातचीत में, लड़ाई झगड़े में और काव्य में भी। भावोन्मेष, चमत्कारपूर्ण अनुरंजन इत्यादि और जो कुछ वह करती है उसमें अर्थ का योग अवश्य रहता है। अर्थ जहाँ होगा वहाँ उसकी योग्यता और प्रसंगानुकूलता अपेक्षित होगी। जहाँ वाक्य या कथन में यह 'योग्यता', उपपन्नता या प्रकरणसंबद्धता नहीं दिखाई पड़ती वहाँ लक्षणा और व्यंजना नामक शक्तियों का आह्वान किया जाता है और 'योग्य' अथवा 'प्रकरणसंबद्ध' अर्थ प्राप्त किया जाता है। यदि इस अनुष्ठान से भी योग्य या संबद्ध अर्थ की प्राप्ति नहीं होती तो वह काव्य या कथन प्रलाप मात्र मान लिया जाता है। यदि किसी लड़की को दिखाकर कोई किसी से कहे कि 'तुमने इस लड़की को काटकर कुएँ में डाल दिया' तो

सुननेवालों के मन में इस वाक्य का अर्थ सीधे न धँसेगा, वह एकदम असंभव या अनुपयुक्त जान पड़ेगा। फिर चट लक्षणा के सहारे वे इस अबाधित या समझ में आनेवाले अर्थ तक पहुँच जायँगे कि 'तुमने इस लड़की को बुरे घर में ब्याहकर अत्यंत कष्ट में डाल दिया।' इसी प्रकार गरमी से व्याकुल लोगों में से कोई बोल उठे कि 'एक पत्ती भी नहीं हिल रही है' तो शेष लोगों को शायद पहले यह कथन नितांत अप्रासंगिक जान पड़े, पर पीछे वे व्यंजना के सहारे कहनेवाले के इस सुसंगत अर्थ तक पहुँच जायँगे कि 'हवा बिल्कुल नहीं चल रही है।' इससे यह स्पष्ट है कि लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी 'योग्यता' या 'उपयुक्तता' को पहुँचा हुआ, समझ में आने योग्य रूप में आया हुआ, अर्थ ही होता है। अयोग्य और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षणा या व्यंजना द्वारा योग्य बुद्धिग्राह्य रूप में परिणत होकर हमारे सामने आता है।

व्यंजना के संबंध में कुछ विचार करने की आवश्यकता है। व्यंजना दो प्रकार की मानी गई है—वस्तुव्यंजना और भावव्यंजना। किसी तथ्य या वृत्त की व्यंजना वस्तुव्यंजना कहलाती है और किसी भाव की व्यंजना भावव्यंजना (भाव की व्यंजना ही जब रस के सब अवयवों के सहित होती है तब रसव्यंजना कहलाती है)। यदि थोड़ा ध्यान देकर विचार किया जाय तो दोनों भिन्न प्रकार की वृत्तियाँ ठहरती हैं। वस्तुव्यंजना किसी तथ्य या वृत्त का बोध कराती है, पर भावव्यंजना जिस रूप में मानी गई है उस रूप में किसी भाव का संचार करती है, उसकी अनुभूति उत्पन्न करती है। बोध या ज्ञान कराना एक बात है और कोई भाव जगाना दूसरी बात। दोनों भिन्न कोटि की क्रियाएँ हैं। पर साहित्य के ग्रंथों में दोनों में केवल इतना ही भेद स्वीकार किया गया है कि एक में वाच्यार्थ से व्यंग्यार्थ पर आने का पूर्वापर क्रम श्रोता या पाठक को लक्षित होता है, दूसरी में यह क्रम होने पर भी लक्षित नहीं होता। पर बात इतनी ही नहीं जान पड़ती। रति, क्रोध आदि भावों का अनुभव करना एक अर्थ से दूसरे अर्थ पर जाना नहीं है, अतः किसी भाव की अनुभूति को व्यंग्यार्थ कहना बहुत उपयुक्त नहीं जान पड़ता। यदि व्यंग्य कोई अर्थ होगा तो वस्तु या तथ्य ही होगा और इस रूप में होगा कि 'अमुक प्रेम कर रहा है, अमुक क्रोध कर रहा है' स्वयं क्रोध या रति भाव का रसात्मक अनुभव करना नहीं है। रसव्यंजना इस रूप में मानी भी नहीं गई है। अतः भावव्यंजना या रसव्यंजना वस्तुव्यंजना से सर्वथा भिन्न कोटि की वृत्ति है।

रसव्यंजना की इसी भिन्नता या विशिष्टता के बल पर 'व्यक्तिविवेक' कार महिमभट्ट का सामना किया गया था जिनका कहना था कि 'व्यंजना अनुमान से

भिन्न कोई वस्तु नहीं ।' विचार करने पर वस्तुव्यंजना के संबंध में भट्ट जी का पक्ष ठीक ठहरता है। व्यंग्य वस्तु या तथ्य तक हम वास्तव में अनुमान द्वारा ही पहुँचते हैं पर रसव्यंजना लेकर जहाँ वे चले हैं वहाँ उनके मार्ग में बाधा पड़ी है। अनुमान द्वारा बेधड़क इस प्रकार के ज्ञान तक पहुँचकर कि 'अमुक के मन में प्रेम है या क्रोध है' उन्हें फिर इस ज्ञान को 'आस्वाद पदवी' तक पहुँचाना पड़ा है। इस 'आस्वाद पदवी' तक रत्यादि का ज्ञान किस प्रक्रिया से पहुँचता है, यह सवाल ज्यों का त्यों रह जाता है। अतः इस विषय को स्पष्ट कर लेना चाहिए। या तो हम भाव या रस के संबंध में 'व्यंजना' शब्द का प्रयोग न करें, अथ वा वस्तु या तथ्य के संबंध में। शब्दशक्ति का विषय बड़े महत्व का है। वर्तमान साहित्यसेवियों को इसके संबंध में विचारपरंपरा जारी रखनी चाहिए। काव्य की मीमांसा या स्वच्छ समीक्षा के लिये यह बहुत उपयोगी सिद्ध होगी।

आज कल के प्रसिद्ध अँगरेजी समालोचक रिचर्ड्स जो योरपीय साहित्य में समीक्षा के नाम पर फैलाए हुए बहुत से अर्थशून्य वाग्जाल को हटाकर शुद्ध विवेचनात्मक समीक्षा का रास्ता निकाल रहे हैं, हमारे यहाँ के शब्द-शक्ति-निरूपण के ढर्रे पर अर्थमीमांसा को लेकर चले हैं। उन्होंने 'व्यावहारिक काव्य-समीक्षा' (प्रेक्टिकल क्रिटिसिज्म) नामक अपने बड़े ग्रंथ में चार प्रकार के अर्थ माने हैं---(१) प्रस्तुत अर्थ या व्यंग्य वस्तु (सेंस), (२) व्यंग्य भाव (फीलिंग), (३) बोधव्य की विशेषता (टोन) और भीतरी उद्देश्य (इंटेंशन)। जिन्होंने अपने यहाँ के शब्द-शक्ति-निरूपण का अच्छी तरह मनन किया है वे देख सकते हैं कि इन चारों में वास्तव में दो ही मुख्य हैं। तीसरे का समावेश हमारे यहाँ आर्थी व्यंजना के कारणों के अंतर्गत हो जाता है---

वक्तृबोद्धव्यवाक्यानामन्यसन्निधिवाच्ययोः ।
प्रस्तावदेशकालानां काकोश्चेष्टादिकस्य च ॥

चौथे का समावेश अभिधामूलक ध्वन्यार्थ के अंतर्गत हो जाता है जिसका एक उदाहरण यह है---'हे धार्मिक ! बेधड़क फिरिए। उस कुत्ते को जो आपको सताता था, गोदावरी तट के उस कुंज में रहनेवाले सिंह ने मार डाला।' इसमें कहनेवाली नायिका का भीतरी उद्देश्य यह है कि भगत जी उस एकांत कुंज के फूल आदि तोड़ने न जाया करें; पर वह और ही ढंग से कहती है कि 'बेधड़क फिरिए।' हमारे यहाँ शब्दशक्तियों के भेदनिरूपण का जैसा स्वच्छ मार्ग है वैसा यदि रिचर्ड्स को मिलता तो उन्हें उक्त पिछले दो प्रकार के अलग अर्थ न रखने पड़ते।

उक्त चार प्रकार के अर्थों का उल्लेख करके रिचर्ड्स ने कहा है कि उक्ति में कभी किसी अर्थ की प्रधानता रहती है, कभी किसी अर्थ की। काव्य में अधिकतर व्यंग्य भाव की प्रधानता रहती है। पर वे कहते हैं कि इसका यह अभिप्राय नहीं कि काव्य में प्रस्तुत अर्थ या तथ्य ध्यान देने की वस्तु नहीं। कभी कभी सीधी सादी प्रस्तुत वस्तु या अर्थ ही से भाव की व्यंजना हो जाती है। कभी वाच्यार्थ से व्यंजित वस्तु निकालनी पड़ती है। क्या यह कहने की आवश्यकता है कि काव्यमीमांसा की यह वही पद्धति है जो हमारे यहाँ स्वीकृत है।

आजकल पाश्चात्य वादवृक्षों के बहुत से पत्ते—कुछ हरे नोचे हुए, कुछ सूखकर गिरे पाए हुए—यहाँ पारिजातपत्र की तरह प्रदर्शित किए जाने लगे हैं, जिससे साहित्य के उपवन में बहुत गड़बड़ी दिखाई देने लगी है। इन पत्तों की परख के लिये अपनी आँखें खुली रखने और उन पेड़ों की परीक्षा करने की आवश्यकता है जिनके वे पत्ते हैं पर यह बात हो नहीं रही है। योरप के समीक्षाक्षेत्र में नवीनता और अनूठेपन की झोंक में काव्य के संबंध में न जाने कितनी अत्युक्त बातें चला करती हैं—जैसे 'कला कला ही के लिये है', 'अभिव्यंजना ही सब कुछ है, अभिव्यंग्य कोई वस्तु नहीं', 'काव्य में अर्थ ध्यान देने की कोई वस्तु नहीं', 'काव्य में बुद्धि घातक होती है' इत्यादि इत्यादि। 'कला कला ही के लिये' का शोर योरप में तो बंद हुआ, पर यहाँ उसकी गूँज अब तक सुनाई दिया करती है। और सब बात अभी छोड़कर यहाँ हम प्रसंगवश 'बुद्धि' और 'अर्थ' वाली बात लेते हैं।

ऊपर शब्दशक्तियों के संबंध में हम जो कुछ कह आए हैं उससे इस बात का आभास मिलता है कि भारतीय दृष्टि के अनुसार 'अर्थ' काव्य में क्या काम करता है और 'बुद्धि' का काव्य में क्या स्थान है। 'अर्थ' से अभिप्राय योग्य और उपपन्न अर्थ से है, यह दिखाया जा चुका है। वाच्यार्थ के अयोग्य या अनुपपन्न होने पर योग्य और उपपन्न अर्थ प्राप्त करने के लिये लक्षणा और व्यंजना का सहारा लिया जाता है। अब प्रश्न यह है कि काव्य की रमणीयता किसमें रहती है? वाच्यार्थ में अथवा लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ में? इसका बेधड़क उत्तर यही है कि वाच्यार्थ में, चाहे वह योग्य और उपपन्न हो, अथवा अयोग्य और अनुपपन्न। मेरा यह कथन विरोधाभास का चमत्कार दिखाने के लिये नहीं है, सोलह आने ठीक है। कोई रसात्मक या चमत्कारविधायक उक्ति लीजिए। उस उक्ति में ही अर्थात् उसके वाच्यार्थ ही में, काव्यत्व या रमणीयता होगी, उसके लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ में नहीं। जैसे, यह लक्षणायुक्त वाक्य लीजिए—

जीकर, हाय ! पतंग मरे क्या ?

इसमें भी यही बात है। जो कुछ वैचित्र्य या चमत्कार है वह इस अयोग्य और अनुपपन्न या उसके वाच्यार्थ में ही है। इसके स्थान पर यदि इसका यह लक्ष्यार्थ कहा जाय कि 'जीकर पतंग क्यों कष्ट भोगे ?' तो कोई वैचित्र्य या चमत्कार न रहेगा। अब 'साकेत' में उर्मिला की यह रसात्मक उक्ति लीजिए——

आप अवधि बन सकूँ कहीं तो क्या कुछ देर लगाऊँ ?
मैं अपने को आप मिटाकर, जाकर उनको लाऊँ ?

जिसका वाच्यार्थ बहुत ही अत्युक्त, व्याहत और बुद्धि को सर्वथा अग्राह्य है, उर्मिला जब आप मिट ही जायगी तब अपने प्रिय लक्ष्मण को वन से लाएगी क्या ? पर सारा रस, सारी रमणीयता, इसी व्याहत और बुद्धि को अग्राह्य वाच्यार्थ में है; इस योग्य और बुद्धिग्राह्य व्यंग्यार्थ में नहीं कि 'उर्मिला को अत्यंत औत्सुक्य है'। इससे स्पष्ट है कि वाच्यार्थ ही काव्य होता है, व्यंग्यार्थ या लक्ष्यार्थ नहीं। हिंदी के पुराने कवि देव ने शायद यही समझकर काव्य में केवल वाच्यार्थ माना था।[1] तो फिर लक्ष्यार्थ या व्यंग्यार्थ का काव्य में प्रयोजन क्या है ? वाच्यार्थ बाधित व्याहृत या अनुपपन्न होने पर लक्षरण और व्यंजना के सहारे योग्य और बुद्धिग्राह्य अर्थ प्राप्त करने का प्रयास क्यों किया जाता है ? इस प्रयास का अभिप्राय यही है कि काव्य की उक्ति चाहे कितनी ही अतिरंजित, दूरारूढ़ और उड़ानवाली हो——उसका वाच्यार्थ चाहे कितना प्रकरणच्युत, व्याहत और असंभव हो——उसकी तह में छिपा हुआ कुछ न कुछ योग्य और बुद्धिग्राह्य अर्थ होना चाहिए। योग्य और बुद्धिग्राह्य अर्थ प्राप्त करने के लिये चाहे कितनी ही मिट्टी——मिट्टी मैं तार्किकों की बुद्धि से कह गया, रसज्ञों और सहृदयों की दृष्टि से सोना या रत्न कहना चाहिए——खोदकर हटानी पड़े, उसे प्राप्त करना चाहिए। अब पूछिए कि जो योग्य और बुद्धिग्राह्य अर्थ खोदकर निकाला जाता है उसका काव्य में प्रयोजन क्या है, वह किस काम आता है। काव्य तो वह है नहीं; काव्य तो है अयोग्य, अनुपपन्न, बुद्धि को अग्राह्य उक्ति। सुनिए वह काव्य नहीं, 'काव्य को धारण करनेवाला सत्य है जिसकी देख रेख में काव्य मनमानी क्रीड़ा कर सकता है।' व्यंजना करनेवाली उक्ति की साधुता और सचाई की परख के लिये उसको सामने रखने की आवश्यकता होती है। यह आवश्यकता अधिकतर समीक्षकों और

---

१. 'अभिधा' उत्तम काव्य है, मध्य लच्छना लीन।
अधम व्यंजना रस बिरस, उलटी कहत नवीन ॥

आलोचकों को पड़ती है। वे उस सत्य के साथ किसी उक्ति का संबंध देखकर यह निर्णय करते हैं कि उस उक्ति का स्वरूप ठीक ठिकाने का है या ऊटपटाँग। इस प्रकार यहाँ के साहित्यमीमांसकों की दृष्टि में काव्य में योग्य अर्थ होना अवश्य चाहिए—योग्यता चाहे खुली हो या छिपी हो; अत्यंत अयोग्य और असंबद्ध प्रलाप के भीतर भी कभी कभी काव्य के प्रयोजन भर की योग्यता छिपी रहती है--जैसे, शोकोन्मत्त या वियोगविक्षिप्त के प्रलाप में शोक की विह्वलता या वियोग की व्याकुलता ही 'योग्यता' है।

काव्य के साथ अर्थ की योग्यता अर्थात् बुद्धि का कितना और किधर से लगाव होता है, इस विषय मे हमारे यहाँ का यही विवेचन समझना चाहिए। ऊपर काव्य और कला के संबंध में समय समय पर फैशन की तरह चलनेवाले नाना वादों, और प्रवादों और अपवादों की चर्चा की जा चुकी है, जिनके बहुत से वाक्यखंड हमारे वर्तमान साहित्य के क्षेत्र में भी मंत्रों की तरह जपे जाने लगे हैं। इस प्रसंग में एक बात की ओर ध्यान देना सबसे पहले आवश्यक है। योरप में कला और काव्य समीक्षा के बड़े बड़े संप्रदाय इटली और फ्रांस से चलते रहे हैं। इटली बहुत दिनों से चित्रकारी, मूर्तिकारी, नक्काशी, बेलबूटों की इमारती सजावट आदि के लिये प्रसिद्ध चला आ रहा है। इन्हीं कलाओं के बीच काव्य की भी गिनती की गई। फल यह हुआ कि काव्य के स्वरूप के संबंध में भी नक्काशी और बेलबूटों की सी भावना जड़ पकड़ती गई। काव्य का प्रभाव भी उसी प्रकार का समझा जाने लगा जिस प्रकार का बेलबूटों की सजावट और नक्काशी का पड़ता है। इससे अधिक गंभीर श्रेणी का प्रभाव ढूँढ़ने की आवश्यकता धीरे धीरे दूर सी होने लगी। बेलबूटों की सजावट और नक्काशी में जिस ढंग से अनुरंजन करनेवाला सौंदर्यविधान होता है उसी ढंग से अनुरंजन करनेवाला सौंदर्यविधान काव्य में समझा जाने लगा। अतः जिस प्रकार बेलबूटे और नक्काशी का संबंध जगत् या जीवन की किसी वास्तविक दशा, स्थिति या तथ्य से नहीं होता, उसी प्रकार काव्य का भी नहीं होता। शिल्पकार या कलाकार के मन में सौंदर्य की भावनाएँ जिन रूपरेखाओं या आकारों में प्रस्फुटित होती हैं उन्हीं रूपों और आकारों को वह बेलबूटों और नक्काशियों में अभिव्यंजित कर देता है। वे बेलबूटे कल्पना की स्वतंत्र सृष्टि होते हैं--सृष्टि के किसी खंड से ठीक ठीक अनुकरण नहीं। जीवन के किसी वास्तविक तथ्य, भाव (मनोविकार) या विचार के रूप में उनका अर्थ ढूँढ़ना व्यर्थ है। अपने अर्थ वे आप ही हैं। यही बात काव्य के संबंध में भी समझी जाने लगी।

मेरे देखने में 'कला कला ही के लिये है', 'कला कल्पना की नूतन सृष्टि में है, प्रकृति के ज्यों के त्यों चित्रण में नहीं', 'काव्य कल्पना का लोक है'—ये सब उक्त बेलबूटेवाली हलकी धारणा के कच्चे बच्चे हैं।

इस धारणा को बहुत दूर तक घसीटकर इसे शास्त्रीय रूप देने का सबसे प्रकांड प्रयास इटली के क्रोचे ने अपने 'सौंदर्यशास्त्र' में किया जिसका प्रभाव केवल काव्यचर्चा में ही नहीं, काव्यरचना में भी बहुत कुछ दिखाई पड़ता है। उसने अभिव्यंजनावाद (एक्सप्रेशनिज्म) का प्रवर्तन किया जिसके अनुसार कला में अभिव्यंजना ही सब कुछ है—अभिव्यंजना से अलग कोई और अभि-व्यंग्य वस्तु या अर्थ नहीं होता। काव्य की गिनती कलाओं में ही की गई है। अतः काव्य में उक्ति से अलग कोई दूसरा अर्थ—दूसरी वस्तु, तथ्य या भाव—नहीं होता। काव्य की उक्ति किसी दूसरी उक्ति की प्रतिनिधि नहीं। जो अर्थ किसी उक्ति के शब्दों से निकलता है उसका संबंध किसी दूसरे अर्थ से नहीं होता। साहित्य की परिभाषा में इसे यों कह सकते हैं कि काव्य में वाच्यार्थ का कोई व्यंग्यार्थ नहीं होता।

अब यह देखिए कि उक्त 'वाद' के भीतर प्रकृति की नाना वस्तुओं, दृश्यों और व्यापारों तथा हृदय के रति, क्रोध, शोक इत्यादि अनेक भावों का क्या स्थान ठहरता है। वे केवल उपादान मात्र रह जाते हैं। कुछ फूल पत्तियों इत्यादि के रंग और आकार लेकर जिस प्रकार मनमाने बेलबूटे और नक्काशियाँ बनाई जाती हैं उसी प्रकार काव्य में भी बाह्य प्रकृति से फूल पत्तों, नदी नालों, पर्वत समुद्र, बुलबुल, कोकिल, चातक, भ्रमर, चाँदनी, समीर इत्यादि; मनुष्य के व्यापारों से रोना, गाना, हँसना, कूदना इत्यादि; शरीर से मुख, कान, नाक, अश्रु, श्वास, उच्छ्वास इत्यादि; मनुष्यों की अंतःप्रकृति से रति, हास, शोक, भय इत्यादि लेकर और उनका मनमाना योग करके एक अनूठी सृष्टि, प्रकृति से सर्वथा स्वतंत्र एक नई रचना, खड़ी की जाती है। इन अनेक पदार्थों का वर्णन या इन अनेक भावों की व्यंजना, काव्य का लक्ष्य नहीं होता। ये तो उपादान मात्र हैं—खिलौने बनानेवाले कुम्हार की मिट्टी और रंग हैं। अतः प्रस्तुत अप्रस्तुत का, अलंकार अलंकार्य का कोई सवाल नहीं।

यहाँ से अब स्पष्ट देखा जा सकता है कि उपर्युक्त वाद बेलबूटों और नक्काशियों के संबंध में तो बिल्कुल ठीक घटता है, पर काव्य की सच्ची मार्मिक भूमि से बहुत दूर रहता है। उसे दृष्टि में रखकर जो चलेगा उसके निकट काव्य का सहृदयता, भावुकता और मार्मिकता से कोई संबंध नहीं। उक्त वाद

के प्रभाव से प्रस्तुत की हुई रचनाओं को देखकर कोई पूछ सकता है कि क्या कवि के लिये अनुभूति सचमुच आवश्यक है। यदि काव्य की तह में जीवन का कोई सच्चा मार्मिक तथ्य, सच्ची भावानुभूति, नहीं तो उसका मूल्य मनोरंजन करनेवाली सजावट या खेल तमाशे के मूल्य से कुछ भी अधिक नहीं। पर उक्त वाद के प्रतिपादक ने उसका मूल्य दूसरी दुनिया में ढूँढ़ निकालने की चेष्टा की है। उसने कला की अभिव्यंजना के इस व्यवसाय को बाह्यप्रकृति और अंतःप्रकृति दोनों से परे जो आत्मा है, उसकी अपनी निज की क्रिया कहा है—इस जगत और जीवन से स्वतंत्र। यहाँ पर यह सूचित कर देना आवश्यक है कि क्रोचे को यह आत्मावाली बात मिली कहाँ से। यह पुराने ईसाई भक्त संतों से मिली है जिन्हें दिव्य आभास हुआ करता था और जिसका उल्लेख आगे होगा। 'काव्य में रहस्यवाद' नामक पुस्तक में दिखा चुका हूँ कि किस प्रकार ईसा की १९वीं शताब्दी के आरंभ में घोर रहस्यवादी अँगरेज कवि ब्लेक ने संतों के आभासवाली बात पकड़कर मनुष्य की कल्पना को इलहाम के दर्जे तक पहुँचाया था। उसने कहा था––

'कल्पना का लोक नित्यलोक है। यह शाश्वत और अनंत है। उस नित्य लोक में उन सब वस्तुओं की नित्य और पारमार्थिक सत्ताएँ हैं जिन्हें हम प्रकृतिरूपी दर्पण में प्रतिबिंबित देखते हैं।'

परीक्षा के लिये क्रोचे के अभिव्यंजनावाद का संक्षेप में परिचय दे देना, मैं समझता हूँ, अच्छा होगा। मैं कई जगह दिखा चुका हूँ कि किस प्रकार योरप के समीक्षाक्षेत्र में, इधर बहुत दिनों से काव्य के, कल्पना और भाव इन दोनों अवयवों में से केवल 'कल्पना' 'कल्पना' की ही पुकार सुनाई पड़ती है। कल्पना है काव्य का क्रियात्मक बोधपक्ष जिसका विधान हमारे यहाँ के रसवादियों ने भाव के योग में ही काव्य के अंतर्भूत माना है। अलंकारवादी या वक्रोक्तिवादी अलबत ज्ञानात्मक अवयव ही से प्रयोजन रखते हैं। जैसा कि ऊपर दिखाया जा चुका है, क्रोचे काव्य में कल्पना की क्रिया और उसके बोध ही को सब कुछ मानता है। अतः कलानुभूति या काव्यानुभूति को वह ज्ञान स्वरूप ही मानकर चला है। इसका सिद्धांत संक्षेप में हम नीचे देते हैं। उसने कलासंबंधी ज्ञान को तर्कसंबंधी ज्ञान से इस प्रकार अलग किया है––

(१) कला संबंधी ज्ञान है––स्वयंप्रकाश ज्ञान (इंटयूशन), कल्पना में अद्‌भुत ज्ञान, व्यक्ति का संकेतग्रह अर्थात् किसी एक विशेष वस्तु का ज्ञान।

(२) तर्क संबंधी ज्ञान है--प्रमा (कंसेप्ट) निश्चयात्मिका बुद्धि द्वारा प्राप्त ज्ञान, भिन्न भिन्न व्यक्तियों के परस्पर संबंध का ज्ञान अर्थात् जाति का संकेतग्रह।

स्वयंप्रकाश ज्ञान का अभिप्राय है मन में आपसे आप--बिना बुद्धि की क्रिया या सोच विचार के--उठी हुई मूर्त भावना, जिसकी वास्तविकता अवास्तविकता का कोई सवाल नहीं। यह मूर्त भावना या कल्पना आत्मा की अपनी क्रिया है जो दृश्य जगत् के नाना रूपों और व्यापारों को (अर्थात् मन में संचित उनकी छाया और संस्कारों को) द्रव्य या उपादान की तरह लेकर हुआ करती है। दृश्य जगत् के नाना रूप व्यापार हैं द्रव्य (मैटर)। इसी द्रव्य के सहारे आत्मा की क्रिया मूर्त रूप में अपना प्रकाश करती है। 'द्रव्य' की प्रतीति मात्र तो जड़त्व या निष्क्रियता है--ऐसी प्रतीति है जो विवश होकर करनी ही पड़ती है। मनुष्य की आत्मा द्रव्य की प्रतीति मात्र करती है, उसकी सृष्टि नहीं करती। आत्मा की अपनी स्वतंत्र क्रिया है कल्पना, जो रूप का सूक्ष्म साँचा खड़ा करती है और उस साँचे में स्थूल द्रव्य को ढालकर अपनी कृति को गोचर या व्यक्त करती है। वह 'साँचा' आत्मा की कृति या आध्यात्मिक वस्तु होने के कारण, परमार्थतः एकरस और स्थिर होता है। उसकी अभिव्यंजना में जो नानात्व दिखाई पड़ता है वह स्थूल 'द्रव्य' के कारण जो परिवर्तनशील होता है। कला के क्षेत्र में यही 'साँचा' (फार्म) सब कुछ है, द्रव्य या सामग्री (मैटर) ध्यान देने की वस्तु नहीं है।

स्वयंप्रकाश ज्ञान (इंटचूशन) का 'साँचे' में ढलकर व्यक्त होना ही कल्पना है और कल्पना ही मूल अभिव्यंजना (ऐक्सप्रेशन) है जो भीतर होती है और शब्द, रंग आदि द्वारा बाहर प्रकाशित की जाती है। यदि सचमुच स्वयंप्रकाश ज्ञान हुआ है, भीतर अभिव्यंजना हुई है, तो वह बाहर भी प्रकाशित हो सकती है। लोगों का यह कहना कि कवि के हृदय में बहुत सी भावनाएँ उठती हैं, जिन्हें वह अच्छी तरह व्यक्त नहीं कर सकता, क्रोचे नहीं मानता। वह कहता है कि जो भावना या कल्पना बाहर व्यक्त नहीं हो सकती उसे अच्छी तरह उठी हुई ही न समझना चाहिए। प्रत्येक अभिव्यंजना (एक्सप्रेशन) या उसके बाहरी रूप उक्ति की अपनी अलग विशेष सत्ता होती है। अनेक अभिव्यंजनाओं या उक्तियों के बीच कुछ सामान्य लक्षण ढूँढ़कर काव्य के संबंध में कुछ कहना सुनना व्यर्थ है।[2]

---

१. ऐन एइस्थेटिक फैक्ट इज फार्म ऐंड नथिंग एल्स।

२. आगे चल कर क्रोचे को कुछ अभिव्यंजनाओं में सजातीय साम्य (फैमिली लाइकनेसेज) स्वीकार करना पड़ा है। सजातीय, विजातीय भेद मान लेना वर्गीकरण की संभावना स्वीकार करना ही है।

अतः साहित्यशास्त्र में रचनाओं के जो अनेक भेद किए गए हैं, कला की दृष्टि से, वे निरर्थक हैं—जैसे, अनेक प्रकार के अलंकार तथा वास्तविक (रियलिस्टिक) और प्रतीकात्मक (सिंबालिक), बाह्यार्थ निरूपक (आब्जेक्टिव) और अंतर्वृत्तिनिरूपक (सब्जेक्टिव), रूढ़िबद्ध और स्वच्छंद, अलंकृत अनलंकृत इत्यादि भेद।

अलंकार के संबंध में क्रोचे कहता है कि अलंकार तो शोभा के लिये ऊपर से जोड़ी या पहनाई हुई वस्तु को कहते हैं। अभिव्यंजना या उक्ति में अलंकार जुड़ कैसे सकता है? यदि कहिए बाहर से, तो उसे उक्ति से सदा अलग रहना चाहिए। यदि कहिए भीतर से, तो वह या तो उक्ति के लिये 'दाल भात में मूसरचंद' होगा अथवा उसका एक अंग ही होगा।

रस, अलंकार आदि के नाना भेद क्रोचे के अनुसार, कला की सिद्धि में कोई योग न देकर तर्क या शास्त्रपक्ष में सहायक होते हैं। इन सबका मूल्य केवल 'वैज्ञानिक समीक्षा' में है, कलानिरूपिणी समीक्षा में नहीं। कला संबंधी भास उस प्रकार का अनुभव भी नहीं जिस प्रकार का सुख-दुःख का अनुभव होता है। यदि वह आनंदानुभव माना जाय तो गुलाबजामुन खाने और इत्र सूँघने के आनंद के समान ही ठहरता है और एक तरह का भोगविलास ही है। हाँ, यह अवश्य है कि जैसे और प्रकार के आध्यात्मिक भासों के साथ आनंदानुभूति लगी रहती है वैसे ही कलासंबंधी भास के साथ भी। पर इस आनुषंगिक वस्तु को मूल वस्तु से अलग समझना चाहिए। आगे चलकर क्रोचे उस रसवाद का भी खंडन करता है जिसमें रति, क्रोध, शोक आदि भिन्न भिन्न भावों की रसरूप से अनुभूति ही काव्यानुभूति मानी गई है। वह कहता है कि रसवादी रसानुभूति को वास्तविक अनुभूति से इसी बात में विशेषता बतलाते हैं कि वह निःस्वार्थ और निर्लिप्त होती है। पर यह भेद व्यर्थ है। इस भेद के सहारे लोगों ने कलासमीक्षा के क्षेत्र में किसी जमाने में प्रचलित 'सत्य, शिवं सुंदरम्' (दि ट्रुथ, दि गुड ऐंड दि ब्यूटिफुल)—इन भिन्न भिन्न क्षेत्रों के शब्दों के बीच सामंजस्यस्थापना का प्रकांड प्रयत्न किया, पर इसका जमाना लद गया।[1]

---

१ पर यहाँ अभी तक चल रहा है। योरपीय समीक्षाक्षेत्र की इस पदावली को हिंदुस्तान में सबसे पहले दाखिल करनेवाले ब्रह्मसमाज के प्रवर्तक राजा राममोहन राय थे। उसके पीछे महर्षि देवेंद्रनाथ ठाकुर ने इसकी खूब उद्धरणी की और यह बँगला के साहित्यक्षेत्र में तब से बराबर चलती आ रही है। 'सत्यं, शिवं सुंदरम्' अँगरेजी के दि ट्रुथ, दि गुड ऐंड दि ब्यूटीफुल का अनुवाद है यह मैं 'काव्य में रहस्यवाद' नाम की पुस्तक में दिखा चुका हूँ। आजकल

अनुभूति तो क्रोचे के अनुसार शरीर के योगक्षेम से संबंध रखनेवाली भीतरी क्रिया है। अतः उसके सुखदायक दुःखदायक, उपयोगी अनुपयोगी, लाभकारी हानिकारी दो पक्ष अवश्य ही होंगे। यदि कला में सुखात्मक भाव (जैसे, रति, हास) का मूल्य होता है तो इसका मतलब यह है कि दुःखात्मक भाव (जैसे, शोक, जुगुप्सा) का कोई मूल्य नहीं। पर काव्य में दोनों प्रकार के भाव बराबर देखे जाते हैं। कला या काव्य का मूल्य तो 'सुंदर' शब्द द्वारा व्यक्त किया जाता है, जैसे, योगक्षेम संबंधी (इकानमिक) मूल्य 'उपयोगी' या 'कल्याणकारी' या 'शुभ' (शिवम्) शब्द द्वारा, बुद्धिसंबंधी मूल्य 'सत्य' शब्द द्वारा, धर्मसंबंधी मूल्य 'उचित' शब्द द्वारा। पर कला के क्षेत्र में 'सुंदर' शब्द को भी क्रोचे एक विशेष अर्थ में स्वीकार करता है। सौंदर्य से उसका तात्पर्य केवल अभिव्यंजना के सौंदर्य से, उक्ति के सौंदर्य से है, किसी प्रस्तुत वस्तु के सौंदर्य से नहीं। किसी वास्तविक या प्रस्तुत वस्तु में सौंदर्य कहाँ? क्रोचे तो कल्पना की सहायता के बिना प्रकृति में कोई सौंदर्य नहीं मानते। जो कुछ सौदर्य होता है वह केवल अभिव्यंजना में, उक्तिस्वरूप में। यदि सुंदर कहीं जा सकती है तो उक्ति ही, असुंदर कही जा सकती है तो उक्ति ही। इस मौके पर अपने पुराने कवि केशवदास जी याद आ गए, जो कह गए हैं कि—'देखे मुख भावै, अनदेखेई कमलचंद, तातें मुख मुखै सखी, कमलौ न चंद री।' केशवदास जी को भी कमल, चंद्र इत्यादि देखने में कुछ भी अच्छे या सुंदर नहीं लगते थे। हाँ, जब वे उपमा उत्प्रेक्षापूर्ण किसी काव्योक्ति में समन्वित होकर आते थे तब वे सुंदर दिखाई पड़ने लगते थे।

फिर लोग क्यों नाहक 'प्रकृति की सुषमा, शोभा, छटा, सुंदरता' इत्यादि कहा करते हैं? क्रोचे कहता है कि बात यह है कि काव्य की उक्तियों के निर्माण

हिंदी में भी यह पदावली, शायद उपनिषद्वाक्य समझी जाकर, बहुत उद्धृत की जाती है, यद्यपि योरप से इसका फैशन उठे बहुत दिन हुए। प्रसिद्ध आधुनिक समालोचक रिचर्ड्स ने इसका उल्लेख इस प्रकार किया है—

दस ऐराइजेज दि फेंटम प्राब्लेम आव दि एइस्थेटिक मोड आर एइस्थेटिक स्टेट—ए लिगैसी फ्राम दि डेज आव ऐब्स्ट्रैक्ट इनवेस्टिगेशन इंटु दि गुड, दि ब्यूटिफुल ऐंड दि ट्रूथ।

—प्रिंसिपुल्स आव क्रिटिसिज्म।

में प्रकृति के क्षेत्र से बहुत सी सामग्री न जाने कितने दिनों से लोग लेते चले आ रहे हैं। इससे उन वस्तुओं को असंख्य उक्तियों में सुंदर देखते देखते उनके संबंध में सुंदरता की भावना बँध गई है और हम उन्हें वास्तविक या प्रत्यक्ष रूप में भी सुंदर समझा करते हैं।

क्रोचे आरंभ में ही कलासंबंधी उद्भावना को ज्ञानस्वरूप (भावानुभूति-स्वरूप या आस्वादस्वरूप नहीं) मानकर चला है, यद्यपि आगे चलकर उसने माना है कि इस ज्ञान के साथ एक विशेष प्रकार का आनंद भी बराबर लगा रहता है। उसके मन में यह आनंद और प्रकार के आनंदों से सर्वथा भिन्न होता है। काव्य को ही लीजिए। उसमें सुखात्मक (जैसे, रति, हास) और दुःखात्मक (जैसे, शोक, जुगुप्सा) दोनों प्रकार के भावों की अभिव्यंजना होती है। अतः यह प्रश्न उठता है कि शोक या करुणा की अनुभूति आनंदस्वरूप कैसे होगी। इस उलझन से पीछा छुड़ाने के लिये आधुनिक 'सौंदर्यशास्त्र' में अनुभूत्याभास (एपेरेंट फीलिंग) का सिद्धांत निकाला गया है। इस सिद्धांत के प्रवर्तकों का कहना है कि 'कला संबंधी अनुभूति अनुभूत्याभास मात्र होती है, वह बहुत तीव्र और क्षोभकारिणी नहीं होती।' क्रोचे कहता है कि वह बहुत तीव्र या क्षोभ-कारिणी इसलिये नहीं होती कि उसका संबंध केवल उक्ति के स्वरूप (फार्म) से होता है। जीवन के वास्तविक मनोविकार जो इतने तीव्र और क्षोभकारक होते हैं वह इस कारण कि उनका संबंध वस्तु या तथ्य (मैटर) से होता है। वास्तविक स्थिति या वस्तु की अनुभूति एक बात है, अभिव्यंजना दूसरी बात। दोनों को भिन्न भिन्न क्षेत्रों के विषय समझना चाहिए। कला में तो विचार की बात है अभिव्यंजना।

कला के क्षेत्र में 'सुंदर असुंदर' का प्रयोग अभिव्यंजना या उक्ति के लिये ही हो सकता है, यह कह आए हैं। अभिव्यंजना या उक्ति को न लेकर यदि हम वर्ण्य वस्तुओं को लेते हैं तो सुंदर असुंदर ही नहीं और भी अनेक प्रकार के भेद ठहरते हैं जैसे, सुंदर, कुरूप, बीभत्स, भयानक, भव्य, अद्भुत, दिव्य इत्यादि। आलंबनों के इन गुणों के अनुसार साहित्य में अनेक भेद किए भी गए हैं। क्रोचे कहता है कि ये सब भेद कला के काम के नहीं, इनका ठीक स्थान मनोविज्ञान में है। इन अनेक श्रेणियों में विभक्त प्रमेयों या वस्तुओं का कला से केवल इतना ही लगाव है कि उसकी अभिव्यंजना में ये सबकी सब वस्तुएँ जीवनक्षेत्र से संगृहीत उपादान या मसाले का काम देती हैं। अर्थात् काव्य की उक्ति में इनका भी प्रतिबिंब आ जाया करता है। एक दूसरा आकस्मिक संबंध यह भी है कि वास्तविक जीवन में

अनुभूत होनेवाली इन वस्तुओं की प्रतीति के भीतर कभी कभी कला का आभास भी आ जाया करता है।[1]

इसमें तो कुछ कहना ही नहीं कि कला सौंदर्य का विधान करती है। पर काव्य आदि कलाओं में असुंदर और कुरूप वस्तुओं का वर्णन भी बरावर आया करता है। अतः अभिव्यंजना या उक्ति को न पकड़कर वर्ण्यवस्तु को पकड़नेवालों के लिये सुंदर के भीतर कुरूप या असुंदर वस्तुओं के लिये स्थान निकालने में बड़ी अड़चन पड़ी। कुछ लोगों ने कहा कि काव्य आदि में असुंदर और वीभत्स आदि विरुद्ध वस्तुएँ सुंदर को और झलकाने के लिये रखी जाती हैं पर क्रोचे के अनुसार यह सब बखेड़ा व्यर्थ है और अभिव्यंजना या उक्ति के स्वरूप को ही पकड़ने से दूर हो जाता है।

अब क्रोचे के अनुसार अभिव्यंजना का असल स्वरूप क्या है, यह भी थोड़ा देख लीजिए। वह कहता है कि साधारणतः लोग कवि के शब्दों, गायक के स्वरों, चित्रकार के खींचे हुए आकारों को ही अभिव्यंजना समझा करते हैं। कभी अभिव्यंजना का अर्थ लज्जा से आँखें नीची करना, भय से काँपना, क्रोध से दाँत पीसना इत्यादि समझा जाता है। पर ये कला की अभिव्यंजनाएँ नहीं हैं, भौतिक अभिव्यंजनाएँ हैं। अनेक प्रकार की उग्र चेष्टाएँ करते हुए क्रोध से तिलमिलाते हुए मनुष्य में और कला पक्ष से क्रोध की अभिव्यंजना करते हुए मनुष्य में बड़ा अंतर है। इस प्रकार की भौतिक अभिव्यंजना कलाशून्य होती है। कला की असल अभिव्यंजना तो है कल्पना, जो एक आध्यात्मिक क्रिया है। शब्द, रंग, भौतिक रूप, चेष्टा इत्यादि तो कल्पना को, आध्यात्मिक वस्तु को, प्रकाशित करनेवाली भौतिक अभिव्यंजना है। कला की अभिव्यंजना की प्रक्रिया का यह क्रम कहा जा सकता है—

(१) अंतःसंस्कार (इंप्रेशंस)

(२) अभिव्यंजना अर्थात् कलापरक आध्यात्मिक योजना या कल्पना (एक्स्प्रेशन आव स्पिरिचुअल एइस्थेटिक सिंथेसिस)

---

१. दि फैक्ट्स बेयर नो रिलेशन टु दि आर्टिस्टिक फैक्ट बियांड दि जेनेरिक वन दैट आल आव देम, इन सो फार ऐज दे डेजिग्नेट दि मैटीरिअल आव लाइफ, कैन बी रिप्रजेंटेड बाइ आर्ट, ऐंड दि अदर ऐक्सिडेंटल रिलेशन, दैट एइस्थेटिक फैक्ट आलसो मे समटाइम्स एंटर इंटू दि प्रोसेजे डेस्काइब्ड।

(३) सौंदर्य की भावना से उत्पन्न आनुषंगिक आनंद (हेडोनिस्टिक ऐकंपनीमेंट आर प्लेजर आव दि ब्यूटिफूल),

(४) कलापरक आध्यात्मिक वस्तु (कल्पना) का स्थूल भौतिक रूपों में अवतरण (शब्द), स्वर, चेष्टा, रंग, रेखा आदि) ।

इन सबमें मूल प्रक्रिया है नंबर २ अर्थात् अभिव्यंजना। ये चारों विधान पूरे हो जाने पर अभिव्यंजना का अनुष्ठान पूर्ण हो जाता है।

यहाँ तक तो क्रोचे का 'अभिव्यंजनावाद' हुआ जिसे जहाँ तक संक्षेप में और जहाँ तक स्पष्ट रूप में हो सका मैंने आप महानुभावों के सम्मुख रखा। 'कल्पना आध्यात्मिक जगत् का आभास है', 'कला कला ही के लिये है', 'कल्पना का लोक ही निराला है', 'काव्य नूतन सृष्टि है, प्रकृति के किसी खंड का अनुकरण नहीं', 'प्रकृति को भावना के नए रूप रंग में दिखाना ही काव्य है', 'काव्य सौंदर्य की साधना है' इत्यादि अनेक वादों और प्रवादों का समन्वय इसके भीतर मिलता है। इसी से इसका थोड़ा विवरण देकर मैंने आप लोगों का समय लिया। आजकल हमारे साहित्य के समीक्षाक्षेत्र में भी बड़े यत्न से गृहीत जो अनेक चमत्कारपूर्ण वाक्य, शब्द और उक्तियाँ बिखरी हुई मिला करती हैं, उनके मूल स्थान और तात्पर्य का पता ठिकाना भी इसमें मिलेगा। योरप में 'कला' और 'सौंदर्य' की पुकार किस प्रकार काव्यसमीक्षा को भी इस 'वाद की ओर धीरे धीरे घसीटती रही,' यह पहले कहा जा चुका है। 'सौंदर्यशास्त्र' में जिस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला आदि शिल्पों का विचार होने लगा उसी प्रकार काव्य का भी। सबसे बेढंगी बात तो यही हुई। अतः इस वाद का प्रतिषेध करने के पहले मैं यही कह देना चाहता हूँ कि 'सौंदर्यशास्त्र', जिसके भीतर इसका निरूपण हुआ है काव्यसंबंधी मीमांसा का ठीक स्थान ही नहीं। पहले तो 'सौंदर्यशास्त्र' अभी कोई ठीक ठिकाने का शास्त्र नहीं—कभी होगा, यह भी नहीं कहा जा सकता। यदि हो भी तो काव्य से उसका संबंध नहीं।

सच बात तो यह है कि काव्य के स्वरूपलक्षण में 'सुंदर' शब्द उतने काम का नहीं जितना समझा जाने लगा है। इसी से पंडितराज ने अपने काव्यलक्षण में 'सुंदर' शब्द का प्रयोग न करके 'रमणीय' शब्द का प्रयोग किया है, 'रमणीय' का अभिप्राय है जिसमें मन रमे अर्थात् जिसे मन अपने सामने कुछ देर रखना या बार बार लाना चाहे। कोरी कहानी की अलग अलग घटनाओं में मन रमता नहीं; उसके किसी खंड पर कुछ देर जमा नहीं रहना चाहता। कहानी सुननेवाला कहता

है, 'तब क्या हुआ ?' कविता सुननेवाला, 'जरा फिर तो कहिए'। अर्थ के मैदान में 'सुंदर' शब्द की दौड़ उतनी नहीं जितनी 'रमणीय' शब्द की। दूसरी बात यह है कि 'सुंदर' शब्द बाह्यार्थ की ओर संकेत करता जान पड़ता है और 'रमणीय' शब्द हृदय की ओर। इसी से काव्य की समीक्षाओं में 'सुंदर' शब्द का प्रयोग करके, कभी कभी फिर यह कहने की जरूरत पड़ा करती है कि 'सौंदर्य तो मन की भावना है, किसी बाहरी वस्तु में स्थित कोई गुण नहीं।' यह 'सुंदर' शब्द काव्यानुभूति के स्वरूप को संकुचित करता है। प्रत्येक कविता का ग्रहण सौंदर्यानुभूति के रूप में नहीं होता। क्रोचे या अपने यहाँ के चमत्कारवादी और वक्रोक्तिवादी के अनुसार यदि हम अभिव्यंजना या कल्पना की उड़ान को ही सब कुछ मानें तो भी 'सुंदर' शब्द बिना खींचतान के सर्वत्र काम नहीं देता। बहुत सी उक्तियों से केवल एक प्रकार का चमत्कारपूर्ण प्रसादन होता है।

संसार में मनुष्य जाति के बीच कविता हृदय के भावों को लेकर ही उठी है। प्रेम, उत्साह, आश्चर्य, करुणा आदि की व्यंजना के लिये ही आदिम कवियों ने अपना स्निग्ध कंठ खोला था। तब से आज तक संसार की प्रत्येक सच्ची कविता की तह में भावानुभूति आत्मा की तरह रहती चली आ रही है। काव्य में भाव के आलंबन (कभी कभी उद्दीपन) के रूप में ही जगत् की किसी वस्तु का ग्रहण हो सकता है, और किसी रूप में नहीं। कविता देवी के अंत:पुर में 'सुंदर' 'प्रिय' होकर ही प्रवेश कर सकता है। जो 'सुंदर' प्रेम का आलंबन होता है, जिसकी ओर हमारी रागात्मिका वृत्ति प्रवृत्त होती है, जिसका स्मरण आने पर हृदय द्रवीभूत हो सकता है—चाहे वह व्यक्ति या वस्तु हो, चाहे प्रकृति का कोई खंड—वही काव्य का असली अंग हो सकता है। बेलबूटे या नक्काशी की सौंदर्यभावना भावानुभूति के रूप में नहीं होती। अत: कलावादियों को भावानुभूति से सौंदर्यभावना को अलग करना पड़ा। तब से तरह तरह के सौंदर्यशास्त्र बनने लगे जिनमें एक दूसरे से भिन्न 'सौंदर्य' के पचीसों लक्षण और उसके संबंध में पचीसों मत प्रकाशित होते आ रहे हैं, जो कलाओं पर तो कुछ दूर तक घटते हैं पर काव्य को दूर ही दूर से छूते हैं।

इन मतों का योरप के अनेक कवियों की रचनाओं पर थोड़ा बहुत प्रभाव पड़ता ही है, पर सच्चे कवियों पर नहीं। अधिकांश की रचनाएँ हृदय की मार्मिकता से ही संबंध रखती हैं। कुछ को यह 'कलावाद' और 'सौंदर्यवाद' का हल्ला खटकता भी है। हाल में इंगलैंड में रूपर्ट ब्रुक नामक एक कवि हुआ है जो कवित्व की सच्ची मार्मिक भावना लेकर इस जगत् में आया था,

पर थोड़ी अवस्था में ही सन् १९१४ के योरपीय महायुद्ध में मरा। उसने सौंदर्यवादियों के नाना मतों को अपनी अपनी भली बुरी रुचि का आलाप मात्र कहा, विशेषतः क्रोचे के वितंडावाद को। वहाँ के और सच्चे कवियों के समान उसे भी उसी प्रकार भाव या हृदय की मार्मिक अनुभूति में ही कविता की आत्मा के दर्शन होते थे जिस प्रकार भारतीय सहृदयों और कवियों को। काव्य में सौंदर्य-भावना को एक अलग अनुभूति माननेवालों के इस तर्क को कि 'जब कोई कहता है कि यह वस्तु 'सुंदर' है तब उसका यह मतलब नहीं होता कि वह प्रिय (अर्थात् प्यार करने की वस्तु) है; अतः सिद्ध है कि 'सौंदर्य की भावना का प्रिय की भावना से अलग अस्तित्व है' उसने लचर कहा था।[1]

सारा उपद्रव काव्य को कलाओं के भीतर लेने से हुआ है। इसी कारण काव्य के स्वरूप की भावना भी धीरे धीरे बेलबूटे और नक्काशी की भावना के रूप में आती गई। हमारे यहाँ 'काव्य' की गिनती चौंसठ कलाओं में नहीं की गई है। इसी से यहाँ वाग्वैचित्र्य के अनुयायियों द्वारा चमत्कारवाद, वक्रोक्तिवाद आदि चलाए जाने पर भी इस प्रकार का वितंडावाद नहीं खड़ा किया गया। इधर हमारी हिंदी में भी काव्यसमीक्षा के प्रसंग में 'कला' शब्द की बहुत अधिक उद्धरणी होने लगी है। मेरे देखने में तो हमारे काव्य-समीक्षा-क्षेत्र से जितनी जल्दी यह शब्द निकले उतना ही अच्छा। इसका जड़ पकड़ना ठीक नहीं।

अब मैं क्रोचे की मुख्य मुख्य बातों को, विशेषतः ऐसी बातों को जो काव्य के संबंध में भारतीय भावना के विरुद्ध पड़ती हैं, विचार के लिये लेता हूँ---

पहले इस प्रश्न को लीजिए कि काव्यसंबंधिनी भावना का मूल या प्रधान रूप क्या है? क्रोचे ने कल्पनापक्ष को प्रधानता देकर उसका रूप 'ज्ञानात्मक' कहा है। हमारे यहाँ के रससिद्धांत के अनुसार उसका मूल रूप भावात्मक या अनुभूत्यात्मक है। मनोविज्ञान के अनुसार 'भाव' कोई एक अकेली वृत्ति नहीं, एक वृत्तिचक्र (सिस्टम) है जिसके भीतर बोधवृत्ति या ज्ञान (काग्निशन),

---

१. इट इज पासिब्ली ट्रू, दैट ह्वेन मेन से 'दिस इज ब्यूटिफुल', दे डू नाट मीन 'दिस इज लव्ली'। दे मे मीन दैट एइस्थेटिक इमोशन एक्जिस्ट्स। माइ ओन्ली कमेंट्स आर दैट इट इज नाट फालो दैट दि एइस्थेटिक इमोशन इज एक्जिस्ट; ऐंड दैट, ऐज मैटर आव फैक्ट, दे आर रांग। —जान वेब्स्टर ऐंड दि एलिजाबेथन ड्रामा।

इच्छा या संकल्प (कोनेशन), प्रवृत्ति (टेंडेंसी) और लक्षण (सिंप्टम्स)—ये चार मानसिक और शारीरिक वृत्तियाँ आती हैं। अतः भाव का एक अवयव प्रतीति या बोध भी होता है। रसनिरूपण में जो 'विभाव' कहा गया है वही कल्पनात्मक या ज्ञानात्मक अवयव है जो भाव का संचार करता है। कवि और पाठक दोनों के मन में कल्पना कुछ मूर्त रूप या आलंबन खड़ा करती है जिनके प्रति किसी भाव का अनुभव होता है। उस भाव की अनुभूति के साथ साथ आलंबन का बोध या ज्ञान भी बना रहता है। आलंबन चाहे व्यक्ति हो, चाहे वस्तु चाहे व्यापार या घटना, चाहे प्रकृति का कोई खंड। इससे यह स्पष्ट व्यंजित है कि भावानुभूति के योग में ही कल्पना का स्थान काव्य के विधान में हमारे यहाँ स्वीकार किया गया है। यों तो मूर्त रूप मन में बराबर उठा करते हैं—कभी कभी ये रूप परस्पर अन्वित होकर भी कोई ऐसी योजना मन में नहीं लाते जिसे कोई काव्य कह सके—जैसे, किसी मशीन के सारे कल-पुरजों का रूप। कभी कभी मूर्त भावना या कल्पना वैज्ञानिक या दार्शनिक विचार में प्रयोजनीय होती है जो या तो किसी भाव द्वारा प्रेरित हो अथवा भाव का प्रवर्तन और संचार करती हो। सब प्रकार की कल्पना काव्य की प्रक्रिया नहीं कही जा सकती। अतः काव्य में हृदय की अनुभूति अंगी है, मूर्त रूप अंग—भाव प्रधान हैं, कल्पना सहयोगिनी।

कल्पना में उठे हुए रूपों की प्रतीति (परसेप्शन) मात्र का 'ज्ञान' कहना उसे ऊँचे दर्जे को पहुँचाना है। योरप में पुराने जमाने के ईसाई संतों को, जब वे ईश्वरप्रेम में बेसुध और उन्मत्त होते थे, अनेक प्रकार के आध्यात्मिक 'आभास' हुआ करते थे जिन्हें वे अटपटी बानी में, अध्यवसित विचित्र रूपकों या अन्योक्तियों द्वारा प्रकट किया करते थे। उनके तरह तरह के अर्थ लगाए जाते थे, पर 'लखै कोई बिरलै'। उन 'आभासों' के संबंध में कहा यह जाता था कि वे सूक्ष्म आध्यात्मिक जगत् की बातें हैं, अतः स्थूल जगत् के नाना रूपों के सहारे अभिव्यंजित होकर व्यक्त हो सकती हैं। इसी मजहबी रहस्यवाद का संस्कार क्रोचे के निरूपण में छिपा है जिसके कारण वह कल्पना को 'ज्ञान' कहता है। 'ज्ञान' शब्द में एक विशेष गुरुत्व या महत्व है। अतः जो अंतर्दशा जिसे बहुत प्रिय होगी उसे यह महत्व देना उसके लिये स्वाभाविक ही है। यदि ऐसी अंतर्दशा लोगों की दृष्टि में बेठौर ठिकाने की हुई तो उसे वह उच्च भूमि का ज्ञान, आध्यात्मिक या पारमार्थिक ज्ञान, कह देगा।[1]

---

१. एनी स्टेट आव माइंड इन ह्लिच एनी वन टेक्स ए ग्रेट इंटरेस्ट इज वेरी

फ्रांस के दार्शनिक बर्गसन पर भी उपर्युक्त संस्करण का प्रभाव पूरा पूरा है। कल्पना रूपी स्वयंप्रकाश ज्ञान (इंटयूशन) को वह भी 'आत्मा की अपनी सृष्टि' और 'पारमार्थिक ज्ञान' कहता है और बुद्धि की विवेचना द्वारा उपलब्ध ज्ञान या प्रमा को व्यावहारिक ज्ञान। कल्पना को आध्यात्मिक आभास घोषित करने का प्रभाव योरप के काव्य-रचना-क्षेत्र में भी बहुतों पर पड़ा है, और बुरा पड़ा है। जब कि कल्पना में आई हुई बात आध्यात्मिक जगत् की होती है तब कम से कम उसका रूप रंग तो जगत् से कुछ विलक्षण होना चाहिए। इस धारणा की हद पर पहुँचा हुआ 'दूसरे जगत् के पंछियों' का एक दल अँगरेजी के काव्यक्षेत्र से गुजर चुका है।[1]

रहा दार्शनिकता का यह मजहबी पुट कि मूर्त भावना या कल्पना आत्मा की अपनी क्रिया है। यह तो केवल आवश्यकता पड़ने पर अव्यक्त और अनिर्वचनीय का सहारा लेने के लिये दिया गया है। जिसे क्रोचे आत्मा के कारखाने से निकले हुए रूप कहता है, वे वास्तव में बाह्य जगत् से प्राप्त किए हुए रूप हैं। इंद्रियज ज्ञान के जो संस्कार (छाप) मन में संचित रहते हैं वे ही कभी बुद्धि के धक्के से, कभी यों ही, भिन्न भिन्न ढंग से अन्वित होकर जगा करते हैं। यही मूर्त भावना या कल्पना है। यह अन्विति या योजना बाह्य जगत् से प्राप्त रूपों के ढंग पर होती है जिसमें एक एक रूप की सत्ता अलग अलग बनी रहती है। इस अन्वित रूपसमूह को आध्यात्मिक 'साँचा' कहना और पृथक् पृथक् रूपों को उस साँचे में भरा जानेवाला 'मसाला' बताना वितंडावाद के अतिरिक्त और क्या कहा जा जकता है? किसी साँचे में जो वस्तुएँ भरी जायँगी, वे घुल मिलकर गीली मिट्टी या गारा हो जायँगी, उनके पृथक् पृथक् रूप कहाँ रह जायँगे? पर कल्पना में जो रूपसमष्टि खड़ी होती है, उसके अंतर्भूत रूपों की अलग अलग प्रतीति होती है।

कल्पना में आए हुए रूप आध्यात्मिक जगत् के हैं, बाह्य जगत् से प्राप्त नहीं हैं, पुराने ईसाई संतों और ब्लेक के इसी प्रवाद को ग्रहण करने के कारण 'साँचों' की विलक्षण उद्भावना की गई है। बात यह है कि उक्त प्रवाद को सुनकर एक साधारण

लाइवली टु बि काल्ड 'नालेज'। इफ दिस स्टेट आव माइंड इज वेरी अनलाइक दोज यूजुअली सो काल्ड, दि न्यू 'नालेज' विल बी सेट इन दि आपोजिशन टु बि ओल्ड ऐंड प्रेज्ड ऐज आव सुपीरियर मोर रिअल ऐंड मोर एसेंशल नेचर।

--मीनिंग आव मीनिंग (सी. के. आगडेन ऐंड आई. ए. रिचर्ड्स)

१. देअर थिअरी वाज दैट दे वेअर टु सिंग, ऐज फार ऐज पासिबुल लाइक बर्ड्स आव ऐनदर वर्ल्ड।--पोएट्री ऐंड रेनेसाँ आव वंडर (टी० डब्ल्यू० डंटन)।

समझ का आदमी भी शंका कर सकता है कि यदि कल्पना में आए हुए रूप बाह्य जगत् के रूपों की छाप नहीं हैं ; खास आत्मा से निकले हुए हैं तो उनकी उद्भावना जन्मांधों को भी वैसी ही होनी चाहिए जैसी आँखवालों को। इसके समाधान का प्रयास यह कह कर किया जायगा कि आत्मा से केवल सूक्ष्म 'साँचे' निकला करते हैं जो बाह्य जगत् से प्राप्त मूर्त द्रव्य भराव के बिना व्यक्त ही नहीं हो सकते। जन्मांधों की आत्मा से भी ये सूक्ष्म साँचें निकलते हैं, पर अव्यक्त ही रह जाते हैं। अब इस अव्यक्त का प्रमाण माँगने कौन जायगा ?

क्रोचे ने जिसे बाह्य जगत् या जीवन से इकट्ठा किया हुआ 'द्रव्य' या उपादान (मसाला) कहा है उसके अंतर्गत प्रकृति के नाना रूपव्यापार, जीवन की भिन्न भिन्न घटनाएँ या तथ्य सब कुछ हैं। जब कि ये 'द्रव्य' या उपादान मात्र हैं तब कला की अभिव्यंजना में इनकी वास्तविकता अवास्तविकता, औचित्य अनौचित्य, योग्यता अयोग्यता आदि का विचार अपेक्षित नहीं। योग्यता अयोग्यता का विचार कहाँ तक और किस रूप में अपेक्षित होता है, इसका विचार मैं शब्दशक्ति के प्रसंग में अर्थ की योग्यता के अंतर्गत पहले कर चुका हूँ। अब औचित्य अनौचित्य लीजिए। लोक की रीति नीति, आचार व्यवहार की दृष्टि से अनौचित्य शिल्प अर्थात् बेल बूटे, नक्काशी आदि की सौंदर्यभावना में तो सचमुच कोई बाधा नहीं डालता, पर काव्य का प्रभाव कभी कभी बहुत हल्का कर देता है। यही बात हमारे यहाँ 'रसाभास' और भावाभास के अंतर्गस सूचित की गई है। काव्य को हम जीवन से अलग नहीं कर सकते। उसे हम जीवन पर मार्मिक प्रभाव डालनेवाली वस्तु मानते हैं। 'कला कला ही के लिये' वाली बात को जीर्ण होकर मरे बहुत दिन हुए। एक क्या कई क्रोचे उसे फिर जिला नहीं सकते। काव्यानुभूति जीवन क्षेत्र में संचित अनुभूतियों का ही रसात्मक रूप है। अत्यंत अनूठी उक्ति द्वारा कही हुई दुराचार की बात से अनुरंजन हो सकता है, पर उसमें कुछ विरक्ति भी मिली रहेगी। यदि भावव्यंजना में भाव अनुचित है, ऐसे के प्रति है जैसे के प्रति न होना चाहिए, तो 'साधारणीकरण' न होगा, अर्थात् श्रोता या पाठक का हृदय उस भाव की रसात्मक अनुभूति ग्रहण न करेगा ; उस भाव में लीन न होगा।

'कला कला ही के लिये' इस पुराने प्रवाद ने कुछ दिनों से यह सवाल खडा कर रखा है कि 'सदाचार' का काव्य में कोई स्थान है या नहीं।' सन् १८९१ में इंगलैंड के आस्करवाइल्ड ने बड़े धड़ल्ले के साथ कहा 'समालोचना में सबसे पहली बात तो यह है कि समालोचक को यह परख हो कि 'कला' और 'आचार'

के क्षेत्र सर्वथा पृथक् पृथक् हैं ।' तब से कई इसी का अनुवाद करते आए, जैसे 'कला स्वतः न सदाचारपरक हो सकती है, न दुराचारपरक', कला के भीतर नैतिक सदसत् का भेद आ नहीं सकता ।' आप लोग फिर देखें कि ये दोनों कथन भी बेलबूटे और नक्काशी पर ही ठीक घटते हैं। उन्हीं की धारणा यहाँ भी काम कर रही है। यह तो स्पष्ट ही है कि 'काव्य और सदाचार' के संबंध में यह मत 'कला कला ही के लिये' वाले वाद का एक पुछल्ला है । उस वाद को उड़े बहुत दिन हो गए। जो कुछ उसका अवशेष था उसे इंगलैंड के अत्यंत निर्मल दृष्टि वर्तमान समालोचक रिचर्ड्स ने योरपीय समीक्षा क्षेत्र के बहुत से निरर्थक शब्दजाल और कूड़ा करकट के साथ हटा दिया है और साफ कह दिया है कि सदाचार से कला का घनिष्ठ संबंध है।

'कलावाद' और 'अभिव्यंजनावाद' के एक बड़े उत्साही प्रचारक मि० स्पिगर्न हैं जिन्होंने 'समालोचना की नई पद्धति' (दि न्यू क्रिटिसिज्म) नाम की एक छोटी सी पुस्तिका (जिसे एक पैंफ्लेट कहना चाहिए) में इन वादों की कुछ बातें अधूरे, अनपचे और असंबद्ध रूप में इकट्ठी कर दी हैं। 'काव्य में नैतिक सदसत् का विचार अनपेक्षित है' इस मत का बड़े जोश के साथ उन्होंने उस पुस्तिका में इस प्रकार कथन किया है—'शुद्ध काव्य के भीतर सदाचार दुराचार ढूँढ़ना ऐसा ही है जैसा रेखागणित के समत्रिकोण त्रिभुज को सदाचारपूर्ण कहना और समद्विबाहु त्रिभुज को दुराचारपूर्ण ।' पर जिस पेड़ की जड़ ही कट गई, उसकी डालियों को कोई कैसे हरी कर सकता है। ?

अभी सन् १९२९ में कैलिफोर्निया (अमेरिका) विश्वविद्यालय के साहित्य-विभाग के आचार्यों के आलोचनासंबंधी निबंधों का जो संग्रह प्रकाशित हुआ है उसमें प्रो० टी० के० ह्विप्ल का 'काव्य और सदाचार' (पोएट्री ऐंड मारल्स) पर एक निबंध है। इस निबंध में इस मत का कि 'काव्य के भीतर नैतिक सदसत् का भेद आ ही नहीं सकता' कई तरह से निराकरण कर दिया गया है। निबंध के आरंभ में ही उन्होंने स्पिगर्न के उपर्युक्त कथन को यह कहकर लिया है कि 'और कुछ कहने के पहले मैं इस पुरानी लकीर के समर्थक मि० स्पिगर्न के कथन को लेता हूँ[1]।' प्रो० ह्विप्ल ने अपने निबंध में यह दिखा दिया है कि 'कला का स्वतः कोई

---

१. बिफोर आई स्पीक फर्दर लेट् मी कोट ह्वाट आइ कंसिडर दि मोस्ट विगरस स्टेटमेंट दि आर्थोडाक्स व्यू, फ्राम मि० स्पिगर्न्स 'दि न्यू क्रिटिसिज्म।'
—एसेज इन क्रिटिसिज्म

अर्थ नहीं। कविता मनुष्य के हृदय की अनुभूति है जो मनुष्य के ही हृदय में पहुँचाई जाती है। अतः मनुष्य के साथ उसका संबंध नित्य है। मानव जीवन से असंबद्ध उसका कुछ मूल्य नहीं। प्रो० ह्विप्ल अंत में उस पक्ष पर आ गए हैं जिसके विचार से हमारे यहाँ 'रसाभास' और 'साधारणीकरण' का निरूपण हुआ है। वह है श्रोता या पाठक का पक्ष। श्रोता मनुष्य-समाज में रहनेवाला प्राणी होता है। जीवन में सत् असत् की जो भावना वह प्राप्त किए रहेगा, किसी काव्य द्वारा प्राप्त अनुभूति का सामंजस्य उसके साथ वह अवश्य चाहेगा। यदि यह सामंजस्य न होगा तो उस काव्य का पूरा रसात्मक ग्रहण वह न कर सकेगा। कविता वही सार्थक है जो दूसरे के हृदय में जाकर अपना प्रकाश कर सके, जैसा कि गोस्वामी तुलसीदास जी ने कहा है—

> 'मनि, मानिक, मुकता-छबि जैसी।
> अहि, गिरि, गज-सिर सोह न तैसी।
> नृप-किरीट तरुनी-तन पाई।
> लहहिं सकल सोभा अधिकाई।
> तैसइ सुकबि-कबित बुध कहहीं।
> उपजहिं अनत, अनत छबि लहहीं।'

हमारे यहाँ रस के प्रकरण के आरंभ में ही सच्ची रस की अनुभूति कैसे होती है यह बताते हुए 'सत्त्वोद्रेकात्' कहकर झगड़ा साफ कर दिया गया है। रसानुभूति के समय प्रकृति सत्वस्थ रहती है, रजोगुण और तमोगुण का प्रभाव उस समय नहीं रहता।

अब रही यह बात कि काव्य की अनुभूति और वस्तु है, भाव की अनुभूति और अर्थात् काव्यानुभूति भावानुभूति के रूप में नहीं होती। क्रोचे का तर्क यह है कि भावानुभूति सुखात्मक या दुःखात्मक हुआ करती है। शोक, घृणा, भय आदि दुःखात्मक अनुभूतियाँ हैं, पर इनकी व्यंजना काव्य में होती है। यदि भावानुभूति के रूप में काव्यानुभूति मानें तो इनकी व्यंजना की अनुभूति

(बाइ मेंबर्स आव दि डिपार्टमेंट आव इंगलिश, यूनिवर्सिटी आव कैलिफोर्निया, १९२९)।

यह मैंने यहाँ इसलिये उद्धृत कर दिया है जिसमें 'कला में सदाचार का विचार अनपेक्षित है' इसे एक आधुनिक सिद्धांत बताकर गंदी और कुरुचिपूर्ण पुस्तकों की तीव्र आलोचना का रास्ता न रोका जाय।

दुःखात्मक होगी। पर इनकी व्यंजनावाले काव्य भी लोग बराबर पढ़ते हैं, सुनते हैं। क्या लोग व्यर्थ बैठे बिठाए दुःख मोल लेते हैं ? क्रोचे द्वारा उपस्थित की हुई बाधा बहुत पुरानी है। हजारों वर्ष से लोग इसके समाधान का प्रयत्न करते आए हैं। हमारे यहाँ के साहित्यग्रंथों में भी ऐसा प्रयत्न हुआ है, पर मुझे यह कहने में संकोच नहीं कि उससे समाधान नहीं होता। शंका का समाधान तो नहीं होता पर यह भासित अवश्य हो जाता है कि काव्यानुभूति भावानुभूति के रूप में ही होती है। बात यह है कि पूर्वपक्ष बहुत ही सटीक है। वह यह कि यदि रसानुभूति आनंदस्वरूप ही है तो करुणरस के नाटक आदि पढ़ने देखने से श्रोताओं या दर्शकों को आँसू क्यों आ जाते हैं ? आँसू का आना भावोद्रेक का बाह्य लक्षण (सिम्टम) है। अतः मनोविज्ञान की दृष्टि से यह तो साफ प्रकट है कि काव्यानुभूति भावानुभूति के रूप में ही होती है। रहा यह कि वह आनंदस्वरूप होती है या नहीं। मुझे इस बात का विशेष आग्रह नहीं।

मनोविज्ञानियों ने भी इस विषय को विचार के लिये लिया है। कुछ ने तो काव्यश्रवण से उत्पन्न भावानुभूति को क्रीड़ावृत्ति (प्ले इंपल्स) मानकर संतोष किया है, कुछ ने अनुभूत्याभास (ऐपेरेंट फीलिंग्स) कहकर। मेरा अपना विचार कुछ और है। मैं इस दिशा को हृदय की मुक्त दशा मानता हूँ--ऐसी मुक्त दशा जिसमें व्यक्तिबद्ध घेरे से छूटकर वह अपनी स्वच्छंद भावात्मिका क्रिया में तत्पर रहता है। इस दशा को प्राप्त करने की प्रवृत्ति होना कोई आश्चर्य की बात नहीं, चाहे इस दशा को आप 'आनंद' कहिए या न कहिए। 'आनंद' कहिएगा तो उसके पहले 'अलौकिक' लगाना पड़ेगा और कहना न कहना बराबर हो जायगा।

भाव या हृदय की अनुभूति ऐसी वस्तु से, जिसका सच्ची कविता के साथ नित्य संबंध है, पीछा छुड़ाना क्रोचे के लिये सहज न था। एक स्थान पर उसकी सत्ता उसे स्वीकार करनी पड़ी है। वह कहता है, 'द्रव्य वह भावात्मकता है जो कला के रूप में निरूपित न हुई हो।'[1] 'द्रव्य' से उसका अभिप्राय मन के भीतर बाह्य प्रकृति के रूपसंस्कारों (छापों) से है, यह मैं सूचित कर आया हूँ। मन में संचित बाह्य जगत् के नाना रूपों की भावात्मकता का मतलब क्या हो सकता है ? बस यही न कि उनमें भावों के उद्बोधन की शक्ति होती है। बस, यही तो मेरा--मेरा क्या काव्य से वास्तव में प्रभावित होनेवालों मात्र का--पक्ष है।

---

१. मैटर इज ए मोटिविटी नाट एइस्थेटिकली एलाबोरेटेड।

काव्य में उन रूपों का विधान इसीलिये होता है कि वे किसी भाव को, हृदय की किसी मार्मिक वृत्ति को, जगाएं। अतः सच्ची काव्यानुभूति भावानुभूति के ही रूप में होती है, यह सिद्ध है।

अब अलंकारों को लीजिए। क्रोचे अलंकार अलंकार्य का भेद न मानकर अलंकार को शाब्दिक अभिव्यंजना या उक्ति से भिन्न कोई पदार्थ नहीं मानता। उसकी यही बात इधर उधर से आकर हमारे नए काव्यक्षेत्र में भी इस रूप में सुनाई पड़ा करती है कि 'अलंकार कोई चीज नहीं, उसका जमाना गया।' पर नई रंगत की कविताओं को देखिए तो पता चलता है कि उसी का जमाना आजकल आ गया है। बात यह है कि आजकल इस प्रकार के लटके कि 'रस अलंकार तो पुरानी चीजें हैं, उनका जमाना गया' इधर उधर से नोचकर ही दुहराए जाते हैं। वे कहाँ से आए हैं, उनका पूरा मतलब क्या है, यह सब जानने या समझने की कोई जरूरत नहीं समझी जाती। इन वाक्यों को बात बात में दुहरानेवालों में से अधिकांश तो इतना ही जानते हैं कि रस, अलंकार आदि हमारे साहित्य के बहुत काल से व्यवहृत शब्द हैं, अँगरेजी शब्दों के अनुवाद नहीं। इससे इनका नाम लेना फैशन के खिलाफ है। दिन में सैकड़ों वार 'हृदय की अनुभूति, हृदय की अनुभूति' चिल्लाएँगे, पर 'रस' का नाम सुनकर ऐसा मुँह बनाएँगे मानों उसे न जाने कितना पीछे छोड़ आए हैं। भलेमानुस इतना भी नहीं जानते कि हृदय की अनुभूति ही साहित्य में 'रस' और 'भाव' कहलाती है। यदि जानते तो कोई नया आविष्कार समझकर 'हृदयवाद' लेकर सामने न आते। संभव है इसका पता पाने पर कि 'हृदयवाद' तो 'रसवाद' ही है, वे इस शब्द को छोड़ दें। शब्दशक्ति, रस और अलंकार ये विषयविभाग काव्यसमीक्षा के लिये इतने उपयोगी हैं कि इनको अंतर्भूत करके संसार की नई पुरानी सब प्रकार की कविताओं की बहुत ही सूक्ष्म, मार्मिक और स्वच्छ आलोचना हो सकती है। रिचर्ड्स ऐसे वर्तमान अँगरेजी समालोचक किस प्रकार अब समीक्षा में बहुत कुछ भारतीय पद्धति का अवलंबन करके कूड़ा करकट हटा रहे हैं, यह मैं शब्दशक्ति के प्रसंग में दिखा चुका हूँ। खैर, अब प्रस्तुत विषय पर आना चाहिए।

अलंकार अलंकार्य का भेद मिट नहीं सकता। शब्दशक्ति के प्रसंग में हम दिखा आए हैं कि उक्ति चाहे कितनी ही कल्पनामयी हो उसकी तह में कोई 'प्रस्तुत अर्थ' अवश्य ही होना चाहिए। इस अर्थ से या तो किसी तथ्य की या भाव की व्यंजना होगी। इस 'अर्थ' का पता लगाकर इस बात का निर्णय होगा कि व्यंजना ठीक हुई है या नहीं। अलंकारों (अर्थालंकारों) के भीतर भी कोई अर्थ व्यंग्य रहता है, चाहे उसे गौण ही कहिए। उदाहरण के लिये पंत जी की ये पंक्तियाँ लीजिए—

'बाल्य सरिता के कूलों से
खेलती थी तरंग सी नित
इसी में था असीम अवसित।'

इसका प्रस्तुत अर्थ इस प्रकार कहा जा सकता है—'वह बालिका अपने बाल्य-जीवन के प्रवाह की सीमा के भीतर उछलती कूदती थी। उसके उस बाल्यजीवन में अत्यंत अधिक और अनिवर्चनीय आनंद प्रकट होता था।'

बिना इस प्रस्तुत अर्थ को सामने रखे, न तो कवि की उक्ति की समीचीनता की परीक्षा हो सकती है, न उसकी रमणीयता के स्थल ही सूचित किए जा सकते हैं। अब यह देखिए कि उक्त प्रस्तुत अर्थ को कवि की उक्ति सुंदरता के साथ अच्छी तरह व्यंजित कर सकी है या नहीं। पहले 'बाल्य सरिता' यह रूपक लीजिए। कोई अवस्था स्थिर नहीं होती, प्रवाह रूप में बहती चली जाती है; इससे साम्य ठीक है। अब नदी की मूर्त भावना का प्रभाव लीजिए। नदी की धारा देखने को स्वच्छता, द्रुत गति, चपलता, उल्लास आदि की स्वभावत: भावना होती है, अत: प्रभाव भी वैसा ही रम्य है जैसा भोलीभाली, स्वच्छहृदय, प्रफुल्ल और चंचल बालिका को देखने से पड़ता है। अत: कह सकते हैं कि यह रूपक समीचीन और रम्य है। बाल्यावस्था या कोई अवस्था हो, उसकी दो सीमाएँ होती हैं—एक सीमा के पार व्यतीत अवस्था होती है दूसरी सीमा के पार आनेवाली अवस्था। अत: 'दो कूलों' भी बहुत ठीक है। तरंग नदी की सीमा के भीतर ही उछलती है, बालिका भी बाल्यावस्था के बीच स्वच्छंद क्रीड़ा करती है। अत: 'तरंग सी' उपमा भी अच्छी है। असीम अर्थात् ब्रह्म अनंत-आनंद-स्वरूप है और उस बालिका में भी अपरिमित आनंद का आभास मिलता है अत: यह कहना ठीक ही है कि मानों उस ससीम बाल्यजीवन के भीतर असीम आनंदस्वरूप ब्रह्म ही आ बैठा है। इसलिये यह प्रतीयमान उत्प्रेक्षा भी अनूठी है क्योंकि इसके भीतर 'अधिक' अलंकार के वैचित्र्य की भी झलक है।

यह सब समीक्षा प्रस्तुत अप्रस्तुत का भेद समझकर प्रस्तुत अर्थ को सामने रखने से ही संभव है। यह लटका कि 'कला की अभिव्यंजना का अर्थ क्या'? चल नहीं सकता। पुराने कलावाद के प्रचारक मि० स्पिगर्न भी काव्य की समीक्षा में यह देखना आवश्यक समझते हैं कि 'कवि क्या करने बैठा था और कहाँ तक सफलता के साथ उसे वह कर सका।' अब इस प्रकार प्रस्तुत अर्थ तक पहुँचे बिना 'कवि क्या करने बैठा था' इसका पता कैसे लग सकता है? इस प्रस्तुत अर्थ को सामने रखे बिना उस कविता की समालोचना किस रूप में

हो सकती है? इसी रूप में न कि 'बाल्यसरिता--वाह! क्या सफलता की स्रोतस्वती बहाई गई है जिसकी मधुमयी तरंगमाला में मन स्वर्गलोक का अंचल चूम आता है। असीम अवसित--देखिए कल्पना किस प्रकार ससीम की दीवारें फाँदकर असीम से जा भिड़ी और उसे ससीम के भीतर खींच लाई और संपुटित कर दिया।'

रस, अलंकार आदि के नाना भेदनिरूपण क्रोचे के अनुसार कला के निरूपण में कोई योग न देकर तर्क या शास्त्रपक्ष में सहायक होते हैं। उन सबका मूल्य केवल वैज्ञानिक समीक्षा में है, कलानिरूपिणी समीक्षा में नहीं। इस संबंध में मेरा वक्तव्य यह है कि वैज्ञानिक या विचारात्मक समीक्षा ही कलानिरूपिणी समीक्षा है। उसी का नाम समीक्षा है। उसके अतिरिक्त जो कल्पनात्मक या भावात्मक पदावली व्यवहृत होगी वह समीक्षा न होगी; किसी कविता का आधार लेकर खड़ा किया हुआ एक हवाई महल होगा, 'धूएँ का धरहरा' होगा। किसी उक्ति के संबंध में पूछा जायगा कि कैसी है, तो कहा जायगा कि 'इसे पढ़कर ऐसी भावना होती है कि मानों स्वर्गंगा के सुनहरे तट पर कल्पवृक्ष के नीचे बैठकर पीयूषपान करती हुई किसी अप्सरा ने मेरे ऊपर भूल से कुल्ला कर दिया।' 'कलावाद' और 'अभिव्यंजनावाद' के प्रभाव से योरप में समीक्षा के क्षेत्र में इधर तरह तरह की अर्थशून्य पदावली प्रचलित होती आ रही थी--जैसे, 'कला कला के लिये' के बड़े भारी प्रतिपादक डाक्टर ब्रैडले की यह प्रशस्ति 'कविता एक आत्मा है। पता नहीं कहाँ से आती है। न तो हमारे आदेश पर वह बोलेगी, न हमारी भाषा में बोलेगी। वह हमारी दासी नहीं, हमारी स्वामिनी है।' इस प्रकार की वाक्यरचना से काव्य के स्वरूपबोध में क्या सहायता पहुँच सकती है? समीक्षा के नाम पर इस प्रकार अर्थशून्य वागाडंबर की चाल निकलती देख अत्यंत सूक्ष्मदर्शी समालोचक रिचर्ड्स बहुत खिन्न हुए और उन्होंने इसका कठोर प्रतिषेध किया।[1]

---

१. (क) बट दोज इनडाइरेक्ट डिवाइसेज फार एक्स्प्रेसिंग फीलिंग थ्रू लाजिकल इर्रेलेवेंस ऐंड नानसेंस, थ्रू स्टेटमेंट्स नाट टु बि टेकेन सिरिअस्ली दो प्री-एमिनेंट्ली ऐपेरेंट इन पोयट्री, आर नाट पेक्यूलिअर टु इट। ए ग्रेट पार्ट आव ह्वाट पासेज फार क्रिटिसिज्म कम्स अंडर दिस हेड। --प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म, भाग ३, अध्याय १।

(ख) ए फ्यू कंजेक्चर्स, ए सप्लाइ आव ऐडमानिशंस, मेनी ऐक्यूट आइसोलेटेड आब्जर्वेशंस, सम ब्रिलिएंट गेसेज, मच ओरेटरी ऐंड ऐप्लाइड

खेद है कि यह अर्थशून्य वागाडंबर पहले बँगला की मासिक पत्रिकाओं में पहुँचकर और वहाँ से 'छलना', 'कुहकिनी', 'काकली' इत्यादि लेता हुआ हिंदी के समीक्षाक्षेत्र में घोर रूप में प्रकट हुआ। योरप के साहित्य क्षेत्र की भली बुरी सब प्रकार की प्रवृत्तियों को ग्रहण करने में बंगाल उसके आगे रहता आया है। 'सत्यं, शिवं सुंदरम्' की बात पहले कह चुका हूँ। सन् १८८५ में फ्रांस में उठा हुआ रहस्यात्मक मजहबी प्रतीकवाद, जिसमें कुछ वस्तुओं, शब्दों और ध्वनियों में तांत्रिकों के ढंग पर विशेष अर्थों का आरोप किया गया था, ब्रह्मसमाज की सांप्रदायिक कविताओं में गृहीत हुआ, फिर श्री रवींद्रनाथ ठाकुर के प्रभाव से और व्यापक होकर हिंदी में आया। पर यहाँ पर प्रसंग समीक्षा के नाम पर कल्पनात्मक और भावात्मक वागाडंबर का है। इस संबंध में पहली बात समझने की यह है कि 'समीक्षा' अच्छी तरह देखना और विचार करना है। वह जब होगी तब विचारात्मक होगी। कल्पनात्मक या भावात्मक कृति की परीक्षा विचार या विवेचन द्वारा ही हो सकती है, उसके जोड़ में दूसरी कल्पना भिड़ाने से नहीं। भाषा के दो प्रकार के प्रयोग होते हैं--सांकेतिक (सिंबालिक) या तथ्यबोधक तथा भावप्रवर्तक (एमोटिव)[1]। समीक्षा प्रथम प्रकार के प्रयोग से ही हो सकती है, दूसरे प्रकार के प्रयोग से नहीं।

कलावाद के प्रचारक मि० स्पिगर्न का उल्लेख ऊपर हो चुका है। उन्होंने विचारात्मक आलोचना और भावात्मक समीक्षा में--जिसे उन्होंने प्रभावात्मक समीक्षा (इंप्रेशनिस्ट क्रिटिसिज्म) कहा है--पुरुष और स्त्री का भेद बताया है। प्रथम को उन्होंने 'मरदानी समीक्षा' कहा है, द्वितीय को जनानी समीक्षा'। खैर,

---

पोएट्री, इनएक्जास्टिबुल कन्फ्यूजन, ए सफिशेंसी आव डाग्मा, नो स्माल स्टाक आव प्रेज्यूडिसेज, ह्विम्सीज ऐंड क्राचेट्स, ए प्राफ्यूजन आव मिस्टिसिज्म, ए लिटिल जेनुइन स्पेक्यूलेशन, संड्री स्ट्रे इंस्परेशंस, आव सच ऐज दीज इज एक्स्टैंट क्रिटिकल थियरी कंपोज्ड।

--प्रिंसिपुल्स आव क्रिटिसिज्म।

१. दि मीनिंग आव मीनिंग (अध्याय ७), सी० के० आगडेन ऐंड आई० ए० रिचर्ड्स।

२. देअर आर टू सेक्सेज आव क्रिटिसिज्म--दि मैस्क्युलिन क्रिटिसिज्म, दैट नेवर, ऐट आल ईवेंट्स इज डामिनेटेड बाइ दि आब्जेक्ट आव इट्स स्टडीज; ऐंड दि फेमिनिन क्रिटिसिज्म, दैट, रेस्पांड्स टु दि ल्योर आव आर्ट विद ए काइंड आव पैसिव एक्सटैसी। --दि न्यू क्रिटिसिज्म।

यही सही। तब भी अपने साहित्य के वर्तमान सहयोगियों से इतना निवेदन करूँगा कि "भाई कुछ मरदानी समीक्षा भी होनी चाहिए।" केवल इसी प्रकार की समीक्षा से कि एक बार इस कविता के प्रवाह में पड़कर बहना ही पड़ता है। स्वयं कवि को भी विवशता के साथ बहना पड़ा है, 'वह एकाधिक बार मयूर की भाँति अपने सौंदर्य पर आप ही नाच उठा है', काम नहीं चल सकता।

'कलावाद' और 'अभिव्यंजनावाद' का इतना विस्तृत उल्लेख मैंने इस कारण किया कि इनका प्रभाव योरप में समीक्षा के स्वरूप पर तो बहुत अधिक और काव्यरचना के स्वरूप पर भी थोड़ा बहुत पड़ा है। यदि इन दोनों वादों से उत्पन्न प्रवृत्तियाँ वहीं की वहीं रह जातीं, बंगभाषा के प्रसाद से हमारे हिंदी साहित्यक्षेत्र में भी न प्रकट होतीं तो मुझे इनके उल्लेख द्वारा आप लोगों का अमूल्य समय नष्ट करने की कोई आवश्यकता न होती। अब मैं नीचे संक्षेप में इन प्रवृत्तियों का उल्लेख करता हूँ—

(१) प्रस्तुत मार्मिक रूपविधान के प्रयत्न का त्याग और केवल प्रचुर अप्रस्तुत रूपविधान में ही प्रतिभा या कल्पना का प्रयोग।

(२) जीवन के किसी मार्मिक पक्ष को लेकर भाव या मार्मिक अनुभूति में लीन करने का प्रयास छोड़ केवल उक्ति में वैलक्षण्य लाने का प्रयास।

(३) जीवन की विविध मार्मिक दशाओं को प्रत्यक्ष करनेवाले प्रबंधकाव्यों की ओर से उदासीनता और प्रेमसंबंधी मुक्तकों या प्रगीत मुक्तकों (लिरिक्स) की ओर अत्यंत अधिक प्रवृत्ति।

(४) 'अनंत', 'असीम' ऐसे कुछ शब्दों द्वारा उनपर आध्यात्मिक रंग चढ़ाने की प्रवृत्ति।

(५) काव्य के स्वरूप के संबंध में शिल्प अर्थात् बेलबूटे और नक्काशीवाली हलकी धारणा।

(६) समालोचना का हवाई होना और विचारशीलता का ह्रास।

अब इनमें से एक एक को लेकर कुछ विचार करने की आवश्यकता है। आप लोग घबराएँ न, जो कुछ कहना होगा बहुत थोड़े में कहूँगा।

इन छह बातों को अलग अलग लेने के पहले मैं यह प्रतिपादित कर देना चाहता हूँ कि हमारे यहाँ काव्य का लक्ष्य है जगत् और जीवन के मार्मिक पक्ष को गोचर रूप में लाकर सामने रखना जिससे मनुष्य अपने व्यक्तिगत संकुचित घेरे से अपने हृदय को निकालकर उसे विश्वव्यापिनी और त्रिकालवर्तिनी

अनुभूति में लीन करे। इसी लक्ष्य के भीतर जीवन के ऊँचे से ऊँचे उद्देश्य आ जाते हैं। इसी लक्ष्य की साधना से मनुष्य का हृदय जब विश्वहृदय, भगवान् के लोकरक्षक और लोकरंजक हृदय, से जा मिलता है तब वह भक्ति में लीन कहा जाता है। उस दशा में धर्म कर्म के साथ उसका पूर्ण सामंजस्य घटित हो जाता है। भक्ति धर्म और ज्ञान दोनों की रसात्मक अनुभूति है। जिस धर्म की साधना में हृदय का योग नहीं वह शुष्क, नीरस और अधूरा है। इसी प्रकार जिस ज्ञान के साथ हृदय लगा नहीं चलता वह भी शुष्क, नीरस और अधूरा है––उसमें मिठास न रहने का मतलब यह है कि ब्रह्म के केवल चित्स्वरूप का कुछ स्पर्श हुआ, आनंदस्वरूप छूने को रह गया। यही बात गोस्वामी जी ने इस ढंग से कही है––

> ब्रह्मपयोनिधि, मंदरज्ञान, संत सुर आहि।
> कथासुधा मथि काढ़हीं, भक्तिमधुरता जाहि॥

ब्रह्म से गोस्वामी जी का अभिप्राय व्यक्त ब्रह्म––'सिया राममय सब जग'–– से है। यह जगत् ब्रह्म का व्यक्त स्वरूप है और समष्टि रूप में शाश्वत और अनंत है। विशेष रूप अनित्य है, पर रूपपरंपरा नित्य है। ज्ञान इस रूपसागर का मंथन करके अनेक कथाएँ या तथ्य निकालता है और हृदय उनको आलंबन के रूप में सामने रखकर भक्ति की मधुरता का अनुभव करता है। इस प्रकार जब ज्ञान और भक्ति––बुद्धि और हृदय––दोनों सहयोगी होकर काम करें तब अंतःकरण की पूर्णता समझनी चाहिए।

जिस प्रकार हृदय के योग के बिना, भक्ति के बिना, ज्ञान को गोस्वामी जी ने मधुरतारहित और नीरस कहा है, उसी प्रकार धर्माचरण और सदाचार को भी कड़ुवा कहा है––

> सूर सुजान सपूत सुलच्छन गनियत गुन गरुवाई।
> बिनु हरिभजन इँदारुन के फल तजत नहीं करुवाई॥

उन्होंने स्पष्ट कहा है कि धर्माचरण और शिष्टाचार हृदय के योग के बिना, हर्ष पुलक के बिना, व्यर्थ है––

> रामहिं सुमिरत, रन भिरत, देत, परत गुरु पाय।
> तुलसी जिनहिं न पुलक तन, ते जग जीवत जाय॥

सारांश यह है कि हृदय की ऐसी भावदशा कभी कभी होती है जिसका न धर्म से विरोध होता है, न ज्ञान से, और न किसी दूसरी भावदशा से। यही सामंजस्य

हमारे यहाँ का मूल मंत्र है । जिस काव्य में यह सामंजस्य न होगा उसका मूल्य गिरा हुआ होगा ।

धर्म के साथ हृदय के भाव या काव्य की अभिव्यंजना के अविरोध की चर्चा पहले हो चुकी है। अब ज्ञान और भाव, बुद्धि और हृदय, के सामंजस्य के संबंध में थोड़ा विचार कर लेने की आवश्यकता है। इस सामंजस्य का अभिप्राय यह है कि बुद्धि अपना स्वतंत्र रूप से ज्ञानसंपादन का कार्य करे और हृदय भावप्रदर्शन का। एक दूसरे कार्य में बाधक न हो, हस्तक्षेप न करे। बुद्धि यह न कहने जाय कि हृदय क्या ? वह तो फालतू काम किया करता है। हृदय यह न कहने जाय कि बुद्धि क्या ? वह तो रूखे लक्कड़ चीरा करती है। दोनों एक दूसरे के सहयोगी के रूप में काम करें । बुद्धि देश और काल के बीच हमरे ज्ञान का प्रसार बढ़ाती है। जगत् के अनेक तथ्य ऐसे होते है जो हमारी बाह्य इंद्रियों तथा सामान्य स्थूल बुद्धि को प्रत्यक्ष नहीं होते । बुद्धि अपनी सूक्ष्म क्रिया द्वारा विशेष मनन और चिंतन द्वारा उसका निरूपण करती है और कवि की प्रतिभा या कल्पना द्वारा उसे गोचर और मार्मिक रूप में सामने रखती है। ऐसी दशा में प्रतिभा या कल्पना अनुमान के इशारे पर चलती है और सामान्य रूप से निरूपित तथ्य के बीच से ऐसे विशेष दृश्य को उद्भावना कर लेती है जो मर्मस्पर्शी होता है । नाना भावों के लिये आलंबन आरंभ में ज्ञानेंद्रियाँ उपस्थित करती हैं; फिर ज्ञानेद्रियों द्वारा प्राप्त सामग्री से प्रतिभा या कल्पना उनका भिन्न भिन्न रूपों में समन्वय करती है। अतः यह कहा जा सकता है कि ज्ञान ही भावों के संचार के लिये मार्ग खोलता है । ज्ञानप्रसार के भीतर ही भावप्रसार होता है । आरंभ म मनुष्य जाति की चेतन सत्ता इंद्रियज ज्ञान की समष्टि के रूप में ही अधिकतर रही । पीछे ज्यों ज्यों सभ्यता बढ़ती गई है त्यों त्यों मनुष्य की ज्ञानसत्ता बुद्धिव्यवसायात्मक होती गई है । अब मनुष्य का ज्ञानक्षेत्र बुद्धिव्यवसायात्मक या विचारात्मक होकर बहुत विस्तृत हो गया है। अतः उसके विस्तार के साथ हमें अपने हृदय का भी विस्तार बढ़ाना पड़ेगा । शुद्ध (किसी वाद या संप्रदाय के नहीं) विचार और चिंतन की क्रिया से वैज्ञानिक विवेचन और अनुसंधान द्वारा उद्घाटित परिस्थितियों और तथ्यों के मर्म स्पर्शी पक्ष का भी मूर्त और सजीव चित्रण--उसका भी इस रूप में प्रत्यक्षीकरण कि वह हमारे किसी भाव का आलंबन हो सके--कुछ कवियों का काम होगा ।

ये परिस्थितियाँ बहुत ही व्यापक होंगी, ये तथ्य न जाने कितनी बातों की तह में छिपे होंगे। यदि अत्याचार होगा तो रावण के अत्याचार सा लोकव्यापी होगा । हाय होगी तो पृथ्वी के एक कोने से दूसरे कोने तक होगी; पर एक

हाय करनेवाला दूसरे हाय करनेवाले से इतनी दूर पर होगा कि संमिलित हाय की दारुणता केवल बाहरी आँखों की पहुँच के बाहर होगी। यदि प्राणियों की किसी सामान्य प्रवृत्ति का चित्रण होगा तो सामग्री कीटाणुओं की दुनिया तक से लाई जा सकती है। जगत् रूपी घनचक्कर और गोरखधंधे की महत्ता और जटिलता से चकित होने की चाह में हम अपनी अंतर्दृष्टि के सामने एक ओर अणुओं परमाणुओं और दूसरी ओर ज्योतिष्क पिंडों के भ्रमणचक्रों तक को ला सकते हैं। उपर्युक्त सामंजस्य प्रतिष्ठित हो जाने पर ज्ञान विज्ञान के साथ काव्य का कोई विरोध न दिखाई पड़ेगा।

हमारे यहाँ धर्म की रसात्मक अनुभूति या भक्ति में ज्ञान उक्त सामंजस्य के कारण कभी बाधक नहीं हुआ और न धर्म ने आग और कुल्हाड़े से ज्ञान विज्ञान का विरोध किया। हमारे यहाँ 'कर्म' और 'उपासना' के समान 'ज्ञान' भी धर्म का एक अंग बहुत प्राचीन काल से माना गया था। पर सामी मजहबों में अक्ल की दखल न होने के कारण पाश्चात्य देशों में ज्ञान विज्ञान के प्रचार में बहुत बाधा पड़ी थी। बुद्धि की स्वाभाविक क्रिया द्वारा उपलब्ध ज्ञान के लिये ईसाई मत में जगह न थी। अतः जब ईसाई मत में सांप्रदायिक दर्शन (थियोलाजी) की नींव डालने के लिये आर्य जातियों, विशेषतः यूनानियों के तत्वचिंतकों द्वारा प्रवर्तित ज्ञान की बातों को लेने की आवश्यकता हुई तब वे मनुष्य की स्वाभाविक बुद्धि द्वारा उपलब्ध ज्ञान के रूप में तो ली नहीं जा सकती थीं। यहूदी, ईसाई आदि सामी मतों के भीतर तो वे ही बातें ली जा सकती थीं जो किसी पैगंबर, पहुँचे हुए रहस्यदर्शी संत या सिद्ध को 'हाल', 'मूर्छा' अथवा प्रेमोन्माद की दशा में दिव्य आभास के रूप में प्राप्त हुई हों।[1] प्रेमोन्माद या मूर्छा की दशा में रहस्यदर्शी भक्त संतों को अंतःकरण के भीतर 'ईश्वर का समागम' प्राप्त होता था और उस आध्यात्मिक जगत् की कुछ बातें आभास के रूप में उनपर प्रकाशित की जाती थीं। ईसा की छठी शताब्दी से लेकर

---

१ दि बिलीफ इन मिस्टिकल थियालजी ऐंड इट्स कनेक्टेड फेनामेना वाज टेकेन ओवर बाइ क्रिश्चिऐनिटी फ्राम जूडाइज्म। जुडाइज्म टेंडेड टु रिगार्ड गाड ऐज सो ट्रैंसेंडेंट ऐंड इनएफेमेबुल दैट ही कुड डील विद क्रीचर्स ओनली बाइ ऐंजेलिक मेडिएशन। इट वाज दि फैशन टु सी आर राइट आव ऐपीकैलिप्स, सिंबालिक विजंस; ऐंजेलिक मिनिस्टर्स।

—एनसाइक्लोपीडिया आव रेलिजन ऐंड एथिक्स।

बारहवीं तेरहवीं शताब्दी तक यूनानी दर्शनों में निरूपित बातें इन्हीं 'आभासों' के रूप में रहस्यदर्शी संत लोग कहा करते थे।[1]

ईश्वरीय आभास का रूप देने के लिये ये बातें नाना प्रकार की अन्योक्तियों और अध्यवसित रूपकों में लपेटकर विचित्र शब्दों में कही जाती थीं। अतः कबीर आदि रहस्यवादी संतों और योरप के रहस्यवादी कवियों की उक्तियों में जो वैलक्षण्य का विचित्र रूपकजाल रहता है उसका भी सांप्रदायिक कारण और इतिहास है। ईसवी सन् ६०४ में संत ग्रेगरी नामक एक प्रसिद्ध महात्मा हो गए हैं। मूर्च्छा उन्माद की दशा में ईश्वर का जो समागम होता है उसके संबंध में उन्होंने कहा है कि साधक ईश्वर को ठीक वैसा ही नहीं देखत. जैसा कि वह परमार्थतः है, बल्कि उसका सोपाधि रूप देखता है। हमारे भीतर कल्मष का जो अंधकार रहता है वह उस शुद्ध ज्योति को ठीक ठीक हम तक पहुँचने नहीं देता। हम उसे साफ नहीं देख सकते, वैसे ही देख सकते हैं जैसे बहुत दूर की वस्तु कुछ धुँधली सी दिखाई पड़ती है। इसके उपरांत ईसा की बारहवीं शताब्दी में संत बरनार्ड ने यह बताया कि रहस्यदर्शी को 'हाल' या आवेश की दशा में आध्यात्मिक ज्ञान की उपलब्धि किस ढंग से होती है। उन्होंने कहा कि 'जब साधक के हृदयदेश में ईश्वर की भेजी हुई ज्योति की किरण झलक की तरह क्षण मात्र के लिये आ जाती है तब या तो उस परम तेज की चकाचौंध कम करने के लिये अथवा उसके द्वारा प्रकाशित ज्ञान को दूसरों तक कुछ पहुँचाने के योग्य बनाने के लिये, उस प्रेषित ज्ञान या तथ्य को व्यंजित करने के उपयुक्त पार्थिव जगत् का कुछ अनूठा रूपविधान (रूपक)

---

१. दि फंडामेंटल मेटाफिजिक्स आन ह्विच दि डाक्ट्रिन आव क्रिश्चियन मिस्टिसिज्म इज ग्राउंडेड, इज ग्रीक रैशनलिस्टिक मेटाफिजिक्स, फार्म्युलेटेड बाइ साक्रेटीज ऐंड हिज ग्रेट सक्सेसर्स प्लैटो, ऐरिस्टोटल ऐंड प्लाटिनस· ·गाड, ऐकार्डिंग टु दिस ग्रीक इंटरप्रिटेशन, इज ऐब्सोल्यूट रिएलिटी बिद नो ऐडमिक्स्चर आव मैटर, दैट इज विद नो पोटेंशैलिटी और पासिबिलिटी आव चेंज। देयर इज, हाउएवर, समथिंग इन ह्यूमन सोल ह्विच इज अनसंडर्ड फ्राम दि ऐब्सोल्यूट, समथिंग ह्विच एसेंशली इज दैट रिएलिटी· ·दिस इनटेलेक्चुअल फार्म्युलेशन नेसेसैरिली इनवाल्व्स ए वाया निगेटिव—ही इज नाट दिस, ही इज नाट दिस।—वही।

देखिए किस प्रकार इस उद्धरण में उपनिषद् के ब्रह्मवाद का ही निरूपण है और 'नेति, नेति' वाक्य भी ज्यों का त्यों आया है।

सामने आ जाता है। छलावे की तरह भासित हुए उस रूपक को 'छायादृश्य' (फैंटज्माटा) कहते हैं।[1]

इसी 'छायादृश्य' के लक्षणों का अनुकरण सामी मजहबों के भीतर चले हुए भक्ति के रहस्यमार्गों में पाया जाता है। सूफियों में इसी परंपरा का निर्वाह शराब, प्याले आदि के रूपकों में मिलता है जो एक प्रकार के प्रतीक (सिंबल्स) से हो गए हैं। निर्गुन पंथ की बानियों में—विशेषतः कबीरदास की बानी में—जो वेदांत, हठयोग आदि की साधारण बातों को लेकर पहेली के ढंग के रूपक बाँधने की प्रवृत्ति पाई जाती है, वह भी इसी रूढ़ि का निर्वाह है। रहस्यवादी अँगरेज कवि ब्लेक ने कल्पना को जो ईश्वर का दिव्य साक्षात्कार बताया, उसका भी यही सांप्रदायिक मूल है। इधर क्रोचे ने जो 'वाद' खड़ा किया है, वह भी इसी का आधुनिक वाग्विस्तार है।

ईसाई भक्तिमार्ग के इस 'छायादृश्य' (फैंटैज्माटा) वाले प्रवाद का प्रभाव योरप के काव्यक्षेत्र में भी समय समय पर प्रकट होता रहा। सन् १८८५ में फ्रांस के रहस्यात्मक प्रतीकवादियों (सिंबालिस्टिक डिकेडेंट्स) ने कविता का जो ढंग पकड़ा था उसमें उक्त 'छायादृश्य' वाली धारणा का पूरा अनुसरण था। इसी से जब उक्त रहस्यवाद का ढंग ब्रह्मसमाज के भजनों में दिखाई दिया तब पुराने ईसाई भक्तों के उसी 'छायादृश्य' (फैंटैज्माटा) के अनुकरण के कारण उस ढंग की रचनाओं को 'छायावाद' कहने लगे। यह है हिंदी के वर्तमान काव्यक्षेत्र में प्रचलित 'छायावाद' शब्द का मूल और इतिहास।

प्राचीन आर्य जातियों में रहस्यवाद की प्रवृत्ति नहीं थी—न योरप में, न

---

१. ह्वेन समथिंग फ्राम गाड हैज मोमेंटैरिली ऐंड, ऐज इट वेयर, विद दि स्विफ्टनेस आव ए फ्लैश आव लाइट, शेड इट्स रे अपान दि माइंड इन एक्स्टेसी आव स्पिरिट, इम्मीडिएट्ली, ह्वेवर फार दि टेंपरिंग आव दिस टू ग्रेट रेडिऐंस, आर फार दि सेक आव इपार्टिंग इट टु अदर्स, देयर प्रेजेंट, देमसेल्व्ज सर्टेन इमैजिनरी लाइकनेसेज आव लोअर थिंग्ज, सूटेड टु दि मीनिंग्ज ह्विच हैव बीन इन्फ्यूज्ड फ्राम ऐबव, बाइ मीन्स आव ह्विच दैट मोस्ट प्योर ऐंड ब्रिलिएंट रे इज ए इन मैनर शेडेड, ऐंड बोथ बिकम मोर बेयरेबुल टु दि सोल इटसेल्फ ऐंड मोर केपेबुल आव बीइंग कम्युनिकेटेड।—वही।

भारतवर्ष में। प्राचीन यूनानी और रोमन दोनों इससे बचे हुए थे।[1] तत्वज्ञान-संपन्न यूनानी जाति स्वच्छ विचार और संयत आत्मा धारण करती थी। वह परमात्मबोध के लिये शुद्ध चिंतनमार्ग को छोड़कर रहस्यवाद के अंधकार में भटकनेवाली नहीं थी। यही स्थिति प्राचीन भारतीय आर्यों की भी थी। यहाँ परमार्थ-तत्वबोध के लिये बुद्धि की स्वाभाविक पद्धति, चिंतन के विशुद्ध मार्ग के अतिरिक्त और कोई दूसरा मार्ग स्वीकृत न था। उपनिषद् की ब्रह्मविद्या के प्रवर्तक इसी स्वाभाविक बुद्धि की निश्चयात्मिका वृत्ति द्वारा, शुद्ध अनुमान और विचार की परंपरा द्वारा, ज्ञान की उपलब्धि करते थे। उनके द्वारा प्रवर्तित हमारा 'ज्ञानकांड' मूर्छा, स्वप्न या बेहोशी की उपज नहीं है, तत्वचिंतन का फल है। वही हमारे वेदांत के ब्रह्मस्पर्शी प्रासाद की नींव है। उपनिषदों का तत्व-ज्ञानात्मक (रशनलिस्टिक) स्वरूप स्पष्ट है। उनमें बहुत से स्थल संवाद के रूप में हैं, जिसमें शंकासमाधान भी है। जनक की सभा में शास्त्रार्थ के रूप में ब्रह्मवाद की चर्चा होती थी। उपनिषदों के स्फुट विचारों को ही व्यवस्थित शास्त्र के रूप में संकलित करने के लिये बादरायण ने ब्रह्मसूत्रों की रचना की।[2]

---

१ टेकेन आल इन आल, इट इज एविडेंट दैट मिस्टिसिज्म प्लेड इन्कांस्पिक्युअस रोल इन दि रेलिजस लाइफ आव दि हेलेनीज। दि ग्रीक जीनिअस लव्ड क्लिअरनेस ऐंड सेल्फ पजेशन टू वेल टु सीक दि डिवाइन इन मिस्टिकल डार्कनेस ऐंड सेल्फ-सरेंडर।

परहैप्स नो सेमी-सिविलाइज्ड पीपुल वाज एवर मोर फ्री फ्राम मिस्टिसिज्म, इन अवर सेंस आव दि टर्म, दैन दि ओल्ड रोमंस।

—दि साइकोलाजी आव रेलिजस मिस्टिसिज्म (बाई जेम्स एचल. ल्यूबा)

२. देखिए एन. मैकनिकल की पुस्तक 'इंडियन थेइज्म फ्राम दी वेदिक टु दी मुहम्मदन पीरियड' तथा 'इंसाइक्लोपीडिया आव् रेलिजन ऐंड एथिक्स' में उनका निबंध, जिसके नीचे लिखे हुए वाक्य ध्यान देने योग्य हैं—

इट इज ट्रू आव मच इन दि उपनिषद्स दैट इट इज सीकिंग टु डिस्कवर दि रिलेशंस आव मैन विद दि यूनिवर्स रादर दैन हिज रिलेशन विद दि गाड। इट इज आफेन कंसर्न्ड विद दि रिलेशन आव दि नोअर ऐंड दि नोन, रादर दैन विद दैट आव दि वर्शिपर ऐंड गाड। इट गिव्स ए मेटाफिजिक रादर दैन ऐन एथिक आर रिलिजन।

खेद है कि ईसाई मत से प्रभावित ब्रह्मसमाज ने उपनिषदों का पल्ला पकड़कर उन्हें रहस्यवादी रूप देने का प्रयत्न किया। बहुत से पाश्चात्य लेखकों ने बड़ी खुशी से उन्हें इस रूप में ग्रहण किया और उपनिषदों के ज्ञान को रहस्यवाद की कोटि में रखा। बात यह है कि उस कोटि में जाने से उसका तात्विक मूल्य घट जाता है और प्राचीन भारतीय आर्यों की तत्वज्ञानसंपन्नता कुछ ओट में पड़ जाती है और यूनानियों की सामने दिखाई पड़ती है। उपनिषद् यदि रहस्यदर्शियों के स्वप्न या आभास हैं तब तो प्राचीन भारतीय भी सभ्यता की उसी सीढ़ी पर थे जिसपर प्राचीन यहूदी। उपनिषदों को रहस्यवाद कहने का आधार केवल यही है कि उनकी कुछ बातें उपमाओं या लक्षणाओं के द्वारा कुछ अनूठे ढंग से कही हुई मिलती हैं। बात यह है कि उस प्राचीन काल में दार्शनिक विवेचन को व्यक्त करने की व्यवस्थित शैली नहीं निकली थी। चिंतन करते करते कभी कभी ऋषि भावोन्मुख भी हो जाते थे और अपनी बात अनूठी उक्ति के रूप में कह देते थे।

ज्ञान जब प्राप्त होगा तब शुद्धबुद्धि की क्रिया से ही। कल्पना, स्वप्न, भावोन्माद आदि द्वारा किसी उच्चकोटि का ज्ञान तो दूर की बात है साधारण बातें भी नहीं जानी जा सकतीं। न हम कान से देख सकते हैं, न नाक से सुन सकते हैं। पर प्रेमलक्षणा भक्ति क्यों और किस प्रकार (ज्ञान का भी एक रहस्यमय साधन) सामी मजहबों में मानी गई, यह हम अभी दिखा आए हैं। रहस्यवादी जो बातें कहते हैं वे तत्वज्ञ दार्शनिकों द्वारा निश्चित की हुई होती हैं, आसमान से टपकी या आत्मा से उठी नहीं होतीं। उन्हीं बातों को सुनकर या इधर उधर से लेकर वे उनपर कल्पना का रंग चढ़ाते और उन्हें अनूठे रूपकों और अन्योक्तियों में कहा करते हैं।[1] कोई कह सकता है कि आजतक किसी पहुँचे हुए रहस्यवादी ने कोई एक भी बात ऐसी कही है जो पहले से प्रचलित न

---

१. इट इज नाट नेसेसरी टु कन्क्लूड दैट 'ओरैक्युलर कम्युकेशन' आर मिस्टीरिअस इनफार्मेशन, आर आइडियाज विद नावेल्टी अ.व कंटेंट, कम्स इंटू दि वर्ल्ड थ्रू दि सीक्रेट डोर आव मिस्टिकल ओपेनिंग्ज, 'आइडिआज' ऐंड 'कम्युनिकेशंस' ऐंड इनफार्मेशन प्रूव आल्वेज, ह्वेन दे आर एग्जामिंड, टु हैव ए हिस्टारिक बैकग्राउंड। दे शो दि मार्क्स आव ग्रुप एक्सपीरिएंस ऐंड दे डू नाट ड्राप रेडी-मेड इंटू दि वर्ल्ड फ्राम सम अदर रीजन।

—रूफस एम० जोन्स (एनसाइक्लोपीडिया आव रिलिजन ऐंड एथिक्स)

चली आती हो? कबीर की बानी में ज्ञान की कोई एक नूतन कणिका भी कोई दिखा सकता है? ज्ञान के क्षेत्र में रहस्यवाद का कोई मूल्य नहीं। रहस्यवाद से किसी नए तथ्य की, नए ज्ञान की, उपलब्धि नहीं हो सकती, यह बात रहस्यवाद पर तात्विक दृष्टि से विचार करनेवालों ने लिखी है।[1]

सामी मतों के भक्तिमार्गों में ज्ञानपक्ष यद्यपि लिया गया है आर्य जाति के तत्वचिंतकों से, पर बताया जाता है ऊपर लिखे रहस्यात्मक ढंग से आभास रूप में प्राप्त। इसी से पाश्चात्य लेखक भारतीय भक्तिमार्ग को भी रहस्यवाद के भीतर घसीटा करते हैं। पर यह उनका शुद्ध भ्रम है, यह मैं आगे दिखाऊँगा। सामी मतों की भक्तिसाधना में दांपत्य वासना (सेक्स इंस्टिंक्ट) का सहारा लिया गया जिससे 'माधुर्य भाव' का विकास उनमें विशेष दिखाई पड़ता है। ईसाइयों की धर्मपुस्तक में एक जगह आया है कि 'जिस प्रकार दूल्हा दुलहिन के साथ रमण करता है, इसी प्रकार ईश्वर तुझमें रमण करे।' इसी को लेकर 'स्वर्गीय दूल्हा' (हेवेन्ली ब्राइडग्रुम) की भावना चली। जिस प्रकार हमारे यहाँ के हठयोगियों ने मनुष्य के भीतर चक्रों, कमलों, मणिपूर इत्यादि की कल्पना की है, उसी प्रकार साधक ईसाइयों ने उस स्वर्गीय दूल्हे के साथ विहार करने के लिये अंतर्देश में कई प्रकार के रंगमहल या कोठरियाँ कायम की थीं।

ईसा की बारहवीं शताब्दी के द्वितीय चरण में संत बरनार्ड नाम के जो प्रसिद्ध भक्त हो गए हैं, उन्होंने दूल्हे के 'तीसरे कक्ष' में प्रवेश का इस प्रकार वर्णन किया है--'यद्यपि वे (ईश्वर) कई बार मेरे भीतर आए पर मैंने न जाना कि कब आए। आ जाने पर कभी कभी मुझे उनकी आहट मिली है, उनके विद्यमान होने का स्मरण भी मुझे है, वे आनेवाले हैं इसका आभास भी मुझे कभी कभी पहले से मिला है, पर वे कब बाहर गए, इसका पता मुझे कभी न चला।'

अब इसी प्रकार की रचना की झलक आप आज इस बीसवीं शताब्दी में भी 'गीतांजलि,' 'साधना' तथा मासिक पत्रों में समय समय पर निकलनेवाले गद्यकाव्यों में स्पष्ट देख सकते हैं। कबीर की 'सुन्नि महलिया' भी सामी रहस्यवाद की ओर से आई है।

---

१. दि मिस्टिकल एक्सपीरिएंस कंसिस्ट्स इन लीप्स आव इनसाइट थ्रू हाइटेंड लाइफ, इन ऐन इंटेंसिफाइंग आव विजन, थ्रू दि पर्यूजिंग आव आल दि डीप लाइंग पावर्स आव इंटेलेक्ट, इमोशंस ऐंड विल, ऐंड इन ए करेस्पांडिंग सर्ज आव कन्विक्शन, थ्रू दि डायनेमिक इंटीग्रेशन आव पर्सनैलिटी, राडर दैन इन दि गिफ्ट आव न्यू नालेज–फैक्ट्स।--वही।

भारतवर्ष के वैष्णव धर्म में भी जैसे सेव्य सेवक आदि कई भावों से उपासना मानी गई थी वैसे ही गोपियों के कृष्णप्रेम को लेकर 'माधुर्यभाव' की उपासना भी मानी गई थी; पर उसका स्वरूप केवल भावात्मक था, उसमें न भीतर महलों आदि की कल्पना थी, न मूर्छा, उन्माद आदि लक्षण। पीछे मुसलमानी शासनकाल में कुछ कृष्णभक्तों पर--जैसे, चैतन्य महाप्रभु, मीरा, नागरीदास पर--सूफियों का प्रभाव पड़ा। भारतवर्ष के भीतर माधुर्य भाव का ग्रहण प्राचीन काल में दक्षिण में हुआ। बड़े बड़े मंदिरों में जो देवदासियाँ रहा करती थीं, इसका प्रवर्तन पहले उन्हीं के बीच जान पड़ता है। माता पिता लड़कियों को मंदिर में चढ़ा आते थे, जहाँ उनका विवाह ठाकुर जी के साथ हो जाता था। वे ही देवदासियाँ हो जाती थीं। उनके लिये मंदिर में प्रतिष्ठित भगवान् की उपासना पतिरूप में विधेय थी; इन देवदासियों में से कुछ उच्च कोटि की भक्तिनें निकल आती थीं।

दक्षिण में अंदाल इसी प्रकार की भक्तिन थी, जिसका जन्म वि० सं० ७७३ के आस पास हुआ था। यह बहुत छोटी अवस्था में किसी साधु को एक पेड़ के नीचे मिली थी। वह साधु भगवान् का स्वप्न पाकर इसे विवाह के वस्त्र पहनाकर श्रीरंग जी के मंदिर में छोड़ आया था। अंदाल के पद द्रविड़ भाषा में 'तिरुप्पावइ' नामक पुस्तक में अब तक मिलते हैं। अंदाल एक स्थान पर कहती है--'अब मैं यौवन को प्राप्त हूँ और स्वामी कृष्ण के अतिरिक्त और किसी को अपना पति नहीं बना सकती।' इस भाव की उपासना यदि कुछ दिन चले तो उसमें रहस्य का समावेश अवश्य हो जायगा। भारतीय भक्ति का मूल रूप रहस्यात्मक न होने के कारण इस 'माधुर्य भाव' का अधिक प्रचार न हुआ। पीछे मुसलमानी जमाने में सूफियों की देखादेखी इस भाव की ओर कुछ कृष्णभक्त रहस्यात्मक ढंग से प्रवृत्त हुए।

भारतवर्ष में धर्म के भीतर भी ज्ञान की प्रकृत पद्धति और प्रेम की प्रकृत पद्धति स्वीकृत थी; अतः न ज्ञान के क्षेत्र में और न भगवत्प्रेम के क्षेत्र में रहस्यवाद की आवश्यकता हुई। साधनात्मक और क्रियात्मक रहस्यवाद का अलबत योग, तंत्र और रसायन के रूप में विकास हुआ। यहाँ ज्ञानमार्ग, भक्तिमार्ग और योगमार्ग तीनों अलग अलग रहे हैं। इस स्पष्ट विभाग के कारण भारतीय परंपरा का भक्त न तो पारमार्थिक ज्ञान का दावा करता है, न अलौकिक सिद्धि या रहस्यदर्शन का। ज्ञान के अधिकारी तर्कबुद्धिसंपन्न, चिंतनशील दार्शनिक ही माने जाते हैं। तत्वज्ञान की झलक के लिये शुद्ध बुद्धि के अतिरिक्त

और कोई दूसरी खिड़की नहीं मानी जाती। भारतीय भक्त हृदय की उसी पद्धति से भगवान् से प्रेम करता है, जिस पद्धति से पुत्र, कलत्र से। इस प्रेम के लिये कोई अप्राकृतिक पद्धति अपेक्षित नहीं। भक्त की अनुभूति भी 'भक्तिरस' कही जाती है। रस की अनुभूति एक प्राकृतिक या स्वाभाविक अनुभूति है। पर रहस्यवादी की ईश्वरसमागमवाली दशा या तो यौगिकों की तुरीयावस्था अथवा चित्तविक्षेप के रूप में मानी जाती है--जैसी किसी भूत या देवता के सिर आने पर होती है। इस दशा पर आस्था सभ्यता की आदिम अवस्था का संस्कार है जो किसी न किसी रूप में अब तक चला चलता है। उसी के कारण जैसा भूतप्रेत, कुलदेवता आदि का सिर पर आना वैसा ही यह ईश्वर का सिर पर आना समझा जाता है। हमारे यहाँ के भक्ति-मार्ग में यह बिल्कुल नहीं है। आज तक किसी भक्त महात्मा के सिरपर न कभी राम कृष्ण आए, न ब्रह्म--हाँ, ब्रह्मराक्षस अलबत आते हैं। हनुमान जी भी कभी कभी भक्तमंडली से उछलकर किसी सेवक के सिर पर आ जाया करते हैं।

भारतीय परंपरा के भक्त का प्रेममार्ग सीधा सादा और स्वाभाविक है, जिस पर चलना सब जानते हैं, चाहे चलें न। वह ऐसा नहीं जिसे कोई बिरला ही जानता हो या पा सकता हो। वह तो संसार में सबके लिये ऐसा ही सुलभ है जैसे अन्न और जल--

निगम अगम, साहब सुगम, राम साँचिली चाह।
अंबु असन अवलोकियत, सुलभ सबै जग माह॥--तुलसी

जिस हृदय से भक्ति की जाती है, वह सबके पास है। सरलता इस मार्ग का नित्यलक्षण है--मन की सरलता, वचन की सरलता और कर्म की सरलता--

सूधे मन, सूधे बचन, सूधी सब करतूति।
तुलसी सूधी सकल बिधि, रघुबर-प्रेम-प्रसूति॥

भारतीय परंपरा के सच्चे भक्त में दुराव छिपाव की प्रवृत्ति नहीं होती। उसे यह प्रकट करना नहीं रहता कि जो बातें मैं जानता हूँ उसे कोई बिरला ही समझ सकता है, इससे अपनी वाणी को अटपटी और रहस्यमयी बनाने की आवश्यकता उसे कभी नहीं होती। वह सीधीसादी सामान्य बात को भी रूपकों में लपेटकर पहेली बनाने और असंबद्धता के साथ कहने नहीं जाता। बात यह है कि अपना प्रेम वह किसी अज्ञात के प्रति नहीं बताता। उसका उपास्य ज्ञात होता है। उसके निकट ईश्वर ज्ञात और अज्ञात दोनों है। जितना अज्ञात है उसे तो वह परमार्थान्वेषी दार्शनिकों के चिंतन के लिये छोड़ देता है और जितना ज्ञात है उसी को लेकर वह प्रेम में लीन रहता है। ज्ञात पक्ष में यह सारा जगत्

ब्रह्म का व्यक्त प्रसार है जिनके भीतर रक्षण और रंजन की नित्यकला भासमान रहती है। बाहर जगत् के बीच इस कला का दर्शन भक्ति का पक्ष है। 'अपने मन के भीतर ढूंढ़ना' यह योग का पक्ष है। बाहर जगत् में जहाँ रक्षण और रंजन की यह कला भक्त को दिखाई पड़ती है वहाँ वह सिर झुकाता है। श्रीमद्भागवत में इस सिद्धांत का स्पष्टीकरण हम पाते हैं। ब्रज के गोप इंद्र की पूजा किया करते थे। श्रीकृष्ण ने नंद से कहा कि इससे अच्छा तो यह है कि हम इस गोवर्धन पर्वत की पूजा करें। जो साक्षात् या सीधे पालन पोषण, रक्षण रंजन करता दिखाई दे वही देवता है—

तस्मात्सम्पूजयेत्कर्म स्वभावस्थः स्वकर्मकृत् ।
अञ्जसा येन वर्तेत तदेवास्य हि दैवतम् ॥ (भागवत, १०--२४--१८)
तस्माद्गवां ब्राह्मणानामद्रेश्चारभ्यतां मखः ।
य इन्द्रयागसमारम्भास्तैरयं साध्यतां मख ॥—(भाग० १०-२४-२५)

यही 'अंजसपूजा'—सीधे उसकी पूजा जो प्रत्यक्ष रक्षक और प्रत्यक्ष रंजक है—भारतीय भक्तिभावना का प्रधान स्वरूप है। इसी से इस प्रत्यक्ष वाह्य जगत् के बीच राम कृष्ण के रूप में अपनी रक्षण-रंजन-कला का प्रकाश करने वाले भगवान् के व्यक्त रूप को लेकर भारतीय भक्तिमार्ग सच्ची भावुकता के साथ चला। यदि किसी पर्वत से, किसी नदी से, किसी वृक्ष से, किसी पशु से—प्रकृति के छोटे बड़े किसी रूप से—लोक का उपकार है तो उसमें स्थित हमारी पूज्य बुद्धि भगवान् ही के प्रति समझनी चाहिए। इस प्रकार व्यक्त और प्रत्यक्ष रूपों के प्रति पूज्य बुद्धि हमारे भक्तिमार्ग का वह प्रधान अवयव है जो उसे उन मार्गों से अलग करता है जो ऐसे प्रत्यक्ष रूपों के प्रति पूज्य भाव रखना पाप कहते हैं।

सारांश यह है कि हमारे यहाँ का (सगुण) भक्तिकाव्य भी ब्रह्म के अज्ञात और अव्यक्त स्वरूप को आध्यात्मिक आभास द्वारा बताने का दावा करता हुआ नहीं चला है। वह इसी व्यक्त जगत् और जीवन के बीच भगवान् की कला का दर्शन कराकर भावमग्न करना चाहता है। भक्ति मार्ग के संबंध में यहाँ इतना निवेदन करने का मेरा अभिप्राय केवल इतना ही है कि सूर, तुलसी आदि भक्त कवियों की रचनाएँ भी रहस्यात्मक स्वप्न, आभास आदि की दृष्टि से न देखी जायँ, उनके द्वारा गाए हुए चरित्र भी अन्योक्ति, रूपक आदि न बताए जायँ और उनसे तरह तरह के आध्यात्मिक अर्थ निकालने की बेजा हरकत न की जाय। भक्तिकाव्य भी काव्य ही है; और काव्य की तह में, जैसा कि मैं कहता आ रहा हूँ, इसी जगत् और जीवन की मार्मिक अनुभूतियाँ छिपी रहती हैं।

कविता के संबंध में मेरी धारणा बराबर से यही रही है कि वह एक ऐसी साधना है जिसके द्वारा शेष सृष्टि के साथ मनुष्य के शुद्ध रागात्मक संबंध की रक्षा और निर्वाह, तथा उसके हृदय का प्रसार और परिष्कार होता है। जब तक कोई अपनी पृथक् सत्ता की भावना को ऊपर किए जगत् के नाना रूपों और व्यापारों को अपने व्यक्तिगत योगक्षेम, हानि, लाभ, सुख दुख आदि से संबद्ध करके देखता रहता है तब तक उसका हृदय एक प्रकार से बद्ध रहता है। इन रूपों और व्यापारों के सामने जब कभी वह अपनी पृथक् सत्ता की धारणा से छूटकर—अपने आपको बिल्कुल भूलकर—विशुद्ध अनुभूति मात्र रह जाता है, तब वह मुक्तहृदय हो जाता है। जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रसदशा कहलाती है। हृदय की मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्दविधान करती आई है वही कविता है। कविता के साथ 'आनंद' शब्द जुड़ा रहने से उसे विलास की एक सामग्री न समझना चाहिए। जो केवल अपने विलास या सुखभोग की सामग्री ही ढूँढ़ा करते हैं उनमें उस रागात्मक 'सत्व' की कमी है जिसके द्वारा व्यक्त सत्ता मात्र के साथ मनुष्य अपने हृदय के सब भावों का—केवल प्रेम, हर्ष, आश्चर्य आदि का ही नहीं, करुणा, क्रोध, जुगुप्सा आदि का भी—ठीक और उपयुक्त संबंध घटित कर लेता है। इसी से हमारे यहाँ 'सत्वोद्रेक' के बिना सच्ची रसानुभूति नहीं मानी गई।

चिर प्रतिष्ठित काव्य के प्रकृत स्वरूप के संबंध में इतना कहकर अब मैं क्रोचे के 'अभिव्यंजनावाद' की उन छह बातों को लेता हूँ जो इस स्वरूप के विरुद्ध पड़ती हैं और जिनका प्रभाव इधर उधर हमारे वर्तमान साहित्यक्षेत्र में भी दिखाई पड़ने लगा है

(१) प्रस्तुत के मार्मिक रूपविधान का त्याग और केवल प्रचुर अप्रस्तुत रूपविधान में ही प्रतिभा या कल्पना का प्रयोग।

उक्त वाद के अनुसार तो काव्य में प्रस्तुत पक्ष कुछ होता ही नहीं। प्रस्तुत पक्ष तो तब होगा जब काव्य की अभिव्यंजना का जगत् या जीवन की बातों से कोई संबंध होगा। जब कि किसी प्रकार का संबंध ही नहीं, जब कि अभिव्यंजना अध्यात्म जगत् से उठी हुई वस्तु है, तब कैसा प्रस्तुत? क्रोचे के अनुसार काव्य में जीवन की कुछ वस्तुएँ या बातें जो ले ली जाया करती हैं, वे केवल मसाले के रूप में। अब, ये ही वस्तुएँ या बातें साहित्य में 'प्रस्तुत' कहलाती हैं। अतः जब इन वस्तुओं या बातों के प्रति किसी प्रकार की अनुभूति उत्पन्न करना काव्य का उद्देश्य ही नहीं तब इनको ऐसे मार्मिक रूप में रखने की

आवश्यकता ही क्या जिससे उनके प्रति कोई भाव जगे। प्रस्तुत कहलानेवाली जीवन की वस्तुओं या बातों का तो सहारा मात्र कल्पना की एक नूतन सृष्टि खड़ी करने में लिया जाता है। अतः कवि की प्रतिभा या कल्पना का प्रयोग प्रस्तुत के मार्मिक प्रत्यक्षीकरण में नहीं उससे अलग विचित्र या रमणीय रूप-विधान में है। प्रस्तुत से अलग रूपविधान ही अप्रस्तुत या उपमान कहलाता है। उपर्युक्त धारणा अँगरेजी के समीक्षाक्षेत्र में इतना जोर पकड़ गई है कि 'रूप विधान' (इमैजरी) शब्द का प्रयोग अप्रस्तुत रूपविधान के लिये ही होता है। श्रीयुत रवींद्रनाथ ठाकुर का काव्य के अलंकारों पर एक लेख मैंने कहीं देखा था जिसमें रूपविधान के संबंध में यही धारणा स्पष्ट लक्षित होती थी। उनके 'रूप और अरूप' नामक प्रबंध के अंतर्गत इस कथन में भी इसी का आभास पाया जाता है—

'मनुष्य की साहित्य-शिल्प-कला में हृदय का भाव रूप में धृत जरूर होता है, पर रूप में बद्ध नहीं होता। इसलिये वह केवल नए नए रूप के प्रवाह की सृष्टि करता है, इसीलिये प्रतिभा को नवनवोन्मेषिणी बुद्धि कहते हैं।' इसके आगे उन्होंने यह दृष्टांत दिया है—'मान लिया जाय कि पूर्णिमा की शुभ्र रात्रि का सौंदर्य देखकर किसी कवि ने वर्णन किया कि मानों सुरलोक से नीलकांत मणिमय प्रांगण में सुरांगनाएँ नंदन की नवमल्लिका की फूलशय्या।'

यह उद्धरण मैंने केवल यह दिखाने के लिये दिया है कि ठाकुर महोदय भी प्रतिभा का प्रयोग अप्रस्तुत विधान में ही समझते हैं। उनके उपर्युक्त वचन क्रोचे की इस बात का समर्थन नहीं करते हैं कि काव्य में न कोई प्रस्तुत पक्ष होता है, न उसके प्रति हृदय की कोई अनुभूति। यहाँ उन्होंने स्पष्ट रीति से प्रस्तुत वस्तु 'रात्रि' में सौंदर्य माना है, और उसके प्रति हृदय में प्रिय भाव का उदय कहा है। अतः जो लोग विलायती समीक्षाओं में से इधर उधर के ऐसे वाक्य लेकर कि 'काव्य का विषय क्या?' 'काव्य का अर्थ क्या?' अपनी जानकारी प्रकट किया करते हैं उन्हें ठाकुर महोदय के इस कथन पर ध्यान देना चाहिए।

यहाँ मेरा अभिप्राय केवल इस धारणा को असंगत सिद्ध करने का है कि काव्य में प्रतिभा या कल्पना का काम केवल ढूंढ़ ढूँढ़कर, या अपनी अंतरात्मा में से निकाल निकालकर, तरह तरह के अप्रस्तुत रूपों का विधान करना ही है। यह तो हमारे यहाँ का वही पुराना 'अलंकारवाद' ही हुआ जो थोड़ा रूप बदलकर और अलंकार शब्द को हटाकर प्रकट हुआ है। क्या रूप बदला है, यह मैं अलंकार के प्रसंग में सूचित करूँगा। जो अप्रस्तुत रूपविधान या उपमानों की योजना में ही प्रतिभा या कल्पना

का प्रयोग और काव्यत्व मानेंगे उनके निकट वाल्मीकि का हमंतवर्णन, कालिदास का मेघदूत, वर्ड्सवर्थ के सीधे साधे रूप में चित्रित बिना तड़क-भड़क वाले सामान्य ग्रामीण दृश्य काव्य ही न ठहरेंगे । मेघदूत न कल्पना की कोरी उड़ान है, न कला की विचित्रता। वह है प्राचीन भारत के सबसे भावुक हृदय की अपनी प्यारी भूमि की रूपमाधुरी पर सीधी सादी प्रेमदृष्टि। क्या 'त्वय्यायत्तं कृषिफलमिति भ्रूविकारानभिज्ञैः, त्वामारूढं पवनपदवीम्', 'विश्रांतस्सन् व्रज वननदीतीर जातानि सिंचन्' इत्यादि प्रस्तुत रूपविधान काव्य नहीं ? जिन्हें इनमें काव्य न दिखाई पड़े उनके संबंध में समझना चाहिए कि वे बरातों में निकलनेवाली कागज की फुलवारी को काव्य समझ बैठे है । वे केवल तमाशबीन हैं ।

प्रस्तुत पक्ष का रूपविधान भी कवि की प्रतिभा द्वारा ही होता है। भाव की प्रेरणा से नाना रूपसंस्कार जग पड़ते हैं जिनका अपनी प्रतीभा या कल्पना द्वारा समन्वय करके कवि प्रस्तुत वस्तुओं या तथ्यों का एक मार्मिक दृश्य खड़ा करता है । काव्य में प्रतिभा या कल्पना का मैं यह पहला काम समझता हूं। जो नाना प्रकार के अप्रस्तुत उपमान जोड़ने में ही काव्य समझेंगे उनके हृदय पर प्रकृति की नाना वस्तुओं और व्यापारों का कोई मार्मिक प्रभाव न रह जायगा । वे मार्मिक से मार्मिक प्रत्यक्ष दृश्य के सामने वार्निश किए हुए काठ के कुंदे या गढ़ी हुई पत्थर की मूर्ति के समान खड़े रह जायँगे। ऐसे लोगों के द्वारा काव्य का विभाव पक्ष ही ध्वस्त हो जायगा ।

अप्रस्तुत योजना पर ही अधिक ध्यान देने की प्रवृत्ति आजकल की नई रंगत की कविताओं में भी दिखाई पड़ रही है। पं० सुमित्रानंदन पंत ऐसे कवियों पर भी, जो जगत् और जीवन की मार्मिक अनुभूतियों से संपन्न हैं, 'अभिव्यंजनावाद' से निकली हुई इस प्रवृत्ति का प्रभाव कहीं कहीं अधिक मात्र में दिखाई पड़ जाता है, जैसे, उनकी 'छाया' नाम की कविता में ।

(२) जीवन के किसी मर्मिक पक्ष को लेकर सच्ची भावानुभूति में लीन करने का प्रयास छोड़, अभिव्यंजना या उक्ति में वैलक्षण्य लाने का प्रयास ।

क्रोच का 'अभिव्यंजनावाद' सच पूछिए तो एक प्रकार का 'वक्रोक्तिवाद' है। संस्कृत साहित्य के क्षेत्र में भी कुंतक नाम के एक आचार्य 'वक्रोक्तिः काव्य-जीवितम्' कह उठे थे। उनकी दृष्टि में भी 'उक्ति की वक्रता' ही काव्य है। वक्रता काव्य में अपेक्षित अवश्य होती है, पर वहीं तक जहाँ तक उससे हृदय की किसी अनुभूति का संबंध होता है । यों ही बोध मात्र कराने के लिये जिस रूप में बात कही जाती है उसी रूप में रखने से भावानुभूति नहीं जगती ।

बात को ऐसे रूप में रखना पड़ता है जो भाव जगाने में समर्थ हो। इसी से कहा गया है कि 'इतिवृत्तमात्रनिर्वाहेण नात्मपदलाभः।' इस रूप में बात बिना अलंकार के, बिना किसी प्रकार की अप्रस्तुत योजना के भी कही जा सकती है। इसी से 'काव्यप्रकाश' और 'साहित्यदर्पण' में अलंकार काव्य का कोई नित्य अंग नहीं माना गया है। प्रस्तुत बातें ज्यों की त्यों सादे रूप में भी आकर भाव की बहुत अच्छी और स्वाभाविक व्यंजना कर देती हैं,' जैसे ठाकुर कवि का सवैया लीजिए—

> **वा निरमोहिनी रूप की रासि जऊ उर हेतु न ठानति ह्वै है,**
> **बारहि बार बिलोकि घरी घरी सूरति तौ पहिचानति ह्वै है।**
> **ठाकुर या मन की परतीति है जौ पै सनेह न मानति ह्वै है,**
> **आवत हैं नित मेरे लिये इतनो तो बिसेष कै जानति ह्वै है॥**

इसमें अपने प्रेम का परिचय देने के लिये आतुर किसी नए प्रेमी के चित्त के 'वितर्क' की कैसी सीधी सादी व्यजना है। इसमें आई हुई बातें प्रस्तुत होने पर भी 'इतिवृत्त मात्र' की दृष्टि से फालतू हैं। 'इतिवृत्त' का मतलब है 'इतनी ही तो बात है'। 'इतनी ही तो बात है' कहने वाला व्यर्थ वे सब बातें न कहने जायगा जो सवैये में हैं।

भावना को गोचर और सजीव रूप देने के लिये, भाव की विमुक्ति और स्वच्छंद गति के लिये काव्य में वक्रता या वैचित्र्य अत्यंत प्रयोजनीय वस्तु है, इसमें संदेह नहीं। 'खड़ी बोली' की कविता जिस रूखी सूखी चेष्टा के साथ खड़ी हुई थी, उसमें काव्य की झलक बहुत कम थी। खड़ी बोली की कविताओं में उपमा, रूपक आदि के ढाँचे तो रहते थे पर लाक्षणिक मूर्तिमत्ता और भाषा की विमुक्त स्वच्छंद गति दिखाई नहीं देती थी। 'अभिव्यंजनावाद' के कारण योरप के काव्यक्षेत्र में उत्पन्न वक्रोक्ति या वैचित्र्य की प्रवृत्ति जो हिंदी के वर्तमान काव्यक्षेत्र में आई उससे खड़ी बोली की कविता की व्यंजनाप्रणाली में बहुत कुछ सजीवता और स्वच्छंदता आई। लक्षणाओं के अधिक प्रचार से काव्यभाषा की व्यंजकता अवश्य बढ़ रही है। दूसरी अच्छी बात यह हुई कि अप्रस्तुतों या उपमानों के रखने में केवल सादृश्य, साधर्म्य पर दृष्टि न रहकर उसके द्वारा उत्पन्न प्रभाव पर अधिक रहने लगी।

पर यह सब शुभ लक्षण देखकर जितना संतोष होता है उससे शायद ही कुछ कम खेद यह देखकर होता है कि अधिकतर लोग केवल वक्रता या अभिव्यंजना की विचित्रता को ही सब कुछ मानने लगे हैं। जीवन की अनेक

मार्मिक दशाओं, जगत् की अनेक मार्मिक परिस्थितियों के उद्घाटन द्वारा भावों में मग्न करने में कवियों की वाणी तत्पर नहीं दिखाई दे रही है। अतः वर्तमान रचनाओं का बहुत सा भाग जीवन से विच्छिन्न सा दिखाई पड़ता है।

(३) जीवन की विविध मार्मिक दशाओं को प्रत्यक्ष करनेवाले प्रबंधकाव्यों की ओर से उदासीनता और मुक्तकों—विशेषतः प्रेमोद्गारपूर्ण प्रगीत मुक्तकों (लिरिक्स)—की ओर अत्यंत अधिक प्रवृत्ति।

यह योरप के वर्तमान काव्यक्षेत्र की बहुत व्यापक क्या सामान्य प्रवृत्ति है जिसके कारण वहाँ बहुत दिनों से सफल महाकाव्य के दर्शन दुर्लभ हो गए हैं। मिल्टन, दांते और गेटे की रचनाएँ ही अंतिम के समान दिखाई पड़ रही हैं; शेली के समय से लेकर अब तक महाकाव्य के लिये प्रयत्न तो होते रहे, पर सफल नहीं। बात यह है कि प्रवृत्ति अंतर्वृत्तिनिरूपक (सब्जेक्टिव) प्रगीत मुक्तकों की ओर ही अधिक हो जाने के कारण बाह्यार्थनिरूपिणी (आब्जेक्टिव) प्रतिभा का ह्रास हो गया और छोटी छोटी फुटकल रचनाओं के अभ्यास के कारण किसी सुव्यवस्थित, भव्य और विशाल आयोजन की क्षमता जाती रही। इस संबंध में डाक्टर डब्ल्यू० पी० केर की बात ध्यान देने योग्य है। योरप में महाकाव्य के ह्रास के कारणों का विचार करते हुए वे एक बड़ा भारी कारण उपन्यासों का चलन बताते हैं। उपन्यासों का बहुत कुछ आकर्षण संवादों में—बातचीत के रंग ढंग में होता है। इस बात में पद्यबद्ध कथाकाव्य उनका सामना नहीं कर सकते। पर आधुनिक प्रबंधकाव्यों के प्रयासी प्रायः संवादों को ही, आकर्षण की वस्तु समझ, प्रधानता दिया करते हैं। कथाप्रवाह को मार्मिक बनाने का प्रयत्न वे नहीं करते।[१]

इधर पंद्रह वर्ष के भीतर हिंदी-साहित्य-क्षेत्र को लें तो डाक्टर केर की बात बहुत कुछ ठीक घटती पाई जायगी। बात यह है कि यदि एक जगह की प्रवृत्ति दूसरी जगह पहुँचाई जायगी तो उसके साथ लगी हुई भलाई या बुराई भी। मैथिलीशरण जी गुप्त के 'साकेत' को लीजिए जिसे काव्य की दृष्टि से मैं खड़ी-बोली की अत्यंत प्रौढ़ रचना मानता हूँ, उसमें पुराने ढाँचे का शब्दकौशलपूर्ण

---

१. मोस्ट आव दि ग्रेट सक्सेसेज इन प्रोज-नरेटिव आर वन थ्रू डायलाग, नाट थ्रू प्योर नरेटिव। हियर वर्स कैनाट कंपीट · नरेटिव पोएट्री मस्ट रिलाइ फार मोर दैन दि नावेल आन प्योर नरेटिव। नरेटिव पोएट्री हैविंग टु रिलाई ग्रेट्ली अपान प्योर नरेटिव मस्ट गिव अप मोस्ट आव दि ओपेनिंग्ज यूज्ड सो फाइन्ली बाइ दि ग्रेट प्रोज स्टोरी-टेलर।

—डब्ल्यू पी० केर।

चमत्कार और नए ढंग की अभिव्यंजना का वैचित्र्य दोनों प्रचुर परिमाण में पाए जाते हैं। दोनों का सुंदर मेल उस काव्य की विशेषता है। पर खेद है कि एक बड़ा प्रबंधकाव्य या महाकाव्य लिखने की इच्छा उन्हें उस समय हुई जब उनकी प्रवृत्ति देखा देखी अँगरेजी ढंग के फुटकल प्रगीतकाव्यों (लिरिक्स) की ओर हो चुकी थी। इससे प्रबंधकाव्य के अवयवों के--जीवन की विविध दशाएँ सामने लानेवाले घटनाचक्र, वस्तुवर्णन, संवाद और भावव्यंजना के— ठीक ठीक परिमाण की व्यवस्था वे न रख सके। संवाद और भावव्यंजना, इन्हीं दो अवयवों की प्रधानता हो गई। दो सर्ग तो उर्मिला के वियोग की नाना दशाओं की व्यंजना में ही लग गए। कथाप्रवाह या संबंधनिर्वाह बहुत कम पाया जाता है। कथाप्रवाह या संबंधनिर्वाह प्रबंधकाव्य की पहली वस्तु है, जैसा कि माघ कवि ने कहा है--

> बह्वपि स्वेच्छया कामं प्रकीर्णमभिधीयते।
> अनुज्झितार्थसम्बन्धः प्रबन्धो दुरुदाहरः॥

पर ड० केर ने महाकाव्य रचने की असफलता का कारण जो उपन्यासों का प्रचार बताया है, वह ठीक तो है, पर अकेला नहीं। इस असफलता का मुख्य कारण है 'कलावाद', 'अभिव्यंजनावाद' आदि के प्रभाव से प्रगीत मुक्तकों की ओर ही कवियों का टूट पड़ना। हिंदी साहित्य के इतिहास में भी प्रबंधकाव्यों की रचना भक्तिकाल के भीतर ही विशद रूप में मिलती है। रीतिकाल प्रकीर्णकों या मुक्तकों का काल था। तब से बराबर हिंदी में भी फुटकल रच-नाओं के अभ्यासी कवि चले आए, इससे अच्छे प्रबंधकाव्य न बन सके।

पहले रीतिकाल की फुटकल रचनाओं के अभ्यास से प्रबंधकाव्य का मार्ग रुका रहा, अब आजकाल प्रगीत मुक्तकों (लिरिक्स) की योरपीय प्रवृत्ति के अनुकरण से उसके मार्ग में बाधा पड़ रही है। उपन्यासों के प्रचार को मैं वैसा बाधक नहीं समझता।

(४) असीम, अनंत ऐसे शब्दों द्वारा रचनाओं पर आध्यात्मिक रंग चढ़ाने की प्रवृत्ति।

जो रचनाएँ वस्तुतः रहस्यवाद को लेकर चलें उनमें तो आध्यात्मिक पुट आवश्यक ही है। उनको एक सांप्रदायिक परंपरा के अंतर्गत मानकर अलग ही छोड़ देना चाहिए। पर नए ढंग की जितनी कविताएँ बनें सबके भीतर कहीं न कहीं असीम, अनंत को संपुटित करने की मैं कोई जरूरत नहीं समझता।

मैं कई बार कह चुका हूँ कि आजकल जितनी कविताएँ 'छायावाद' की कही जाती हैं उनमें से अधिकांश का 'रहस्यवाद' से कोई संबंध ही नहीं। 'छायावाद' शब्द किस प्रकार रहस्यवादसूचक है, यह मैं दिखा आया हूँ। अतः नई रंगत की कविता के लिये मैं यह शब्द ठीक नहीं समझता। श्रीयुत पं० सुमित्रा-नंदन पंत की प्रायः सब कविताएँ जगत् और जीवन के किसी मार्मिक पक्ष से संबंध रखती हैं। श्री जयशंकर प्रसाद जी की वाणी भी या तो वेदना की विवृति में अथवा सुखसौंदर्य और रमणीयता की अनुभूति उत्पन्न करने में लीन देखी जाती है। इधर उधर 'स्वप्न, छाया, मद, मदिर' आदि रहस्यवाद के कुछ रूढ़ शब्दों और कहीं कहीं अनंत असीम की ओर संकेतों के रहने से ही कविता रहस्यवाद की नहीं हो जाती। नई पद्धति की कविताओं की सामान्य आकर्षक विशेषता व्यंजना की प्रणाली में है। वह प्रणाली हमारे कुछ नवीन कुशल कवियों के हाथ में स्वतंत्र विकास कर रही है। अतः अब उस पर से 'छायावाद' के नाम की विलायती बंगला मुहर हट जानी चाहिए।

रवींद्र बाबू यदि अनंत की ओर ताका करें तो यह आवश्यकता नहीं कि सबकी टकटकी उसी ओर लगे। उनको तो मैं एक बड़ा भारी आलंकारिक मानता हूँ। किसी बात को जितने अधिक विलक्षण और व्यंजक शब्दों में वे लपेट सकते हैं, दूसरा नहीं। उनके लाए हुए अप्रस्तुत रूप अद्भुत दीप्ति के साथ अर्थ और भाव का प्रकाश करते हैं। इतना होने पर भी उनकी जिन रच-नाओं में 'आध्यात्मिक' अदा विशेष रहती है उनकी तह में अनुभूति की कोई नवीन भूमि नहीं मिलती। वही रूप की क्षणभंगुरता, ससीम का असीम के साथ मिलन आदि दिखाई पड़ता है। पर जो कविताएँ जगत् या जीवन की किसी मार्मिक वस्तु या तथ्य को लेकर अथवा लोकवाद के साथ समन्वित होकर चली है वे अत्यंत हृदयग्राहिणी हैं। उदाहरण के लिये 'ताजमहल' को लक्ष्य करके लिखी हुई कविता लीजिए, जिसमें कवि शाहजहाँ को इस प्रकार संबोधित करके--

हे सम्राट् कवि, एइ तव हृदयेर छबि,
एइ तव नव मेघदूत, अपूर्व अद्भुत।

कहता है--'हीरा, मोती और माणिक की घटा, शून्य दिगंत के इंद्रजाल इंद्रधनुष की छटा की भाँति यदि लुप्त हो जाती है तो हो जाय, केवल एक बूँद आँखो का आँसू--यह शुभ्र, समुज्वल ताजमहल'--काल के कपोलप्रांत पर बचा रहे।'

कहने का तात्पर्य यह है कि वर्तमान काव्य और समीक्षा दोनों के क्षेत्र में आध्यात्मिक' शब्द भी बहुत से निरर्थक वाग्जाल का कारण हो रहा है। इसके कारण अनुभूति की सचाई (सिंसिऐरिटी) की भी कम परवाह की जा रही है।

(५) 'कला' शब्द के कारण काव्य के स्वरूप के संबंध में शिल्पवाली, बेल-बूटे और नक्काशीवाली हलकी धारणा।

इसके संबंध में पहले बहुत कुछ कहा जा चुका है। यह देखकर खेद होता है कि इस हलकी धारणा का प्रचार बढ़ता जाता है। कारण यह है कि बड़े लोगों की ओर से भी बीच बीच में इसे सहारा मिलता जाता है। श्री रवींद्रनाथ ठाकुर पर भी इस धारणा का पूरा प्रभाव जान पड़ता है। वे भी कभी तो शिल्प के अंतर्गत काव्य को भी ले लेते हैं और कभी शिल्प साहित्य एक साँस में कह जाते हैं। मैं फिर भी जोर के साथ कहता हूँ कि यदि काव्य के प्रकृत स्वरूप की रक्षा इष्ट है तो उसका 'पीछा' इस 'कला' शब्द से जहाँ तक शीघ्र छुड़ाया जाय अच्छा।

(अपने भाषण के आरंभ में ही मैंने अपनी अयोग्यता प्रमाणित करने का वचन दिया था। कम से कम मैंने इतना तो अवश्य सिद्ध कर दिया कि मेरा इस परिषद् का सभासद चुना जाना 'कला की दृष्टि से' अनुपयुक्त हुआ।)

आज कल की नई रचनाओं में कुछ दूर तक चलनेवाली संश्लिष्ट रूपयोजना तथा भावनाओं की अन्विति (यूनिटी) का जो अभाव पाया जाता है उसकी जवाबदेही भी मैं 'कलावाद' ही के सिर मढ़ना चाहता हूँ।

(६) समालोचना का हवाई होना और विचारशीलता का ह्रास।

इसके संबंध में भी पीछे बहुत कुछ कहा जा चुका है। यहाँ इतना ही कहना है कि विचारशीलता के ह्रास से पुष्ट और समर्थ साहित्य का विकास रुक जायगा। भारतवर्ष का संपर्क संसार के और भागों से बढ़ रहा है। यदि हममें विवेक बल रहेगा तो हम चारों ओर से उपयोगी और पोषक सामग्री लेकर और पचाकर अपने साहित्य को पुष्ट और दृढ़ करेंगे। यदि यह विवेकबल न रहेगा तो जैसे अनेक प्रकार के विदेशी रोगों ने आकर यहाँ अड्डा जमा लिया है, वैसे ही अनेक प्रकार की व्याधियाँ आकर हमारे साहित्य को ग्रस लेंगी और उसका स्वतंत्र विकास रुक जायगा।

यहाँ तक तो 'कलावाद' और 'अभिव्यंजनावाद' के भले बुरे प्रभाव का वर्णन हुआ। अब मैं अपने यहाँ की साहित्य-मीमांसा-पद्धति के संबंध में दो चार बातें निवेदन कर देना चाहता हूँ। शब्दशक्ति के प्रसंग में मैं कह आया हूँ कि इस पद्धति पर चल कर हम सारे संसार के नए पुराने काव्य की बहुत सी स्पष्ट और स्वच्छ समीक्षा कर सकते हैं। मैं अब अधिक समय न लेकर रस, रीति और अलंकार के संबंध में कुछ अपने विचार प्रकट करूँगा।

पहले 'रस' लीजिए। इसका निरूपण बहुत ही व्यवस्थित रूप में हुआ है। स्थायी संचारी का भेद बहुत ही मार्मिक और सूक्ष्म दृष्टि से वैज्ञानिक आधार पर हुआ है, क्योंकि कुछ भाव स्थायी कहे गए और कुछ संचारी। अच्छी तरह विचार करने पर भेद का आधार मिल जाता है। स्थायी वे ही भाव माने गए हैं जो संक्रामक हैं, जिनकी, व्यंजना श्रोता या पाठक में भी उन्हीं भावों का संचार कर सकती है।

मनोविज्ञान में भावों की प्रधानता और स्थायित्व का जो विचार किया गया है वह दूसरी दृष्टि से। भावों के वर्गीकरण आदि की हमारे यहाँ बहुत अच्छी व्यवस्था हुई है। पर इसका मतलब यह नहीं कि उत्तरोत्तर बढ़ती हुई विचारपरंपरा द्वारा उसकी और उन्नति, परिष्कृति और संशोधन न हो। स्थायित्व की ही बात लीजिए। अच्छी तरह ध्यान देने पर यह पता लगेगा कि भाव की तीन दशाएँ होती हैं—क्षणिक दशा, स्थायी दशा और शील दशा। किसी भाव की क्षणिक दशा एक अवसर पर एक आलंबन के प्रति होती है, स्थायी दशा अनेक अवसरों पर एक ही आलंबन के प्रति होती है और शील-दशा अनेक अवसरों पर अनेक आलंबनों के प्रति होती है। क्षणिक दशा मुक्तक रचनाओं में देखी जाती है; स्थायी दशा महाकाव्य, खंडकाव्य आदि प्रबंधों में और शीलदशा पात्रों के चरित्रचित्रण में। इतना मैंने केवल उदाहरण के लिये कहा है। साहित्यक्षेत्र की इन सब बातों का विचार मैंने एक अलग ग्रंथ में किया है जो समय पर प्रकाशित होगा।

इसके अंतर्गत हमारे यहाँ बड़े महत्व का सिद्धांत 'साधारणीकरण' का है। 'साधारणीकरण' का सीधे शब्दों में अर्थ है श्रोता का भी उसी भाव में मग्न होना जिस भाव की कोई काव्यगत पात्र (या कवि) व्यंजना कर रहा है। यह दशा तो रस की 'उत्तम दशा' है। पर रस की एक 'मध्यम दशा' भी होती है जिसमें पात्र द्वारा व्यंजित भाव में श्रोता का हृदय योग न देकर उस पात्र के प्रति किसी विपरीत भाव का अनुभव करने लगता है। जैसे कोई क्रोधी या क्रूर प्रकृति का पात्र यदि किसी निरपराध, दीन और अनाथ पर क्रोध की प्रबल व्यंजना कर रहा है तो श्रोता या पाठक के मन में क्रोध का रसात्मक संचार न होगा, बल्कि क्रोध प्रदर्शित करनेवाले उस पात्र के प्रति अश्रद्धा, घृणा आदि का भाव जग सकता है। यह भी एक प्रकार की रसात्मक अनुभूति ही है, पर मध्यम कोटि की। अतः प्रकृति के वैचित्र्यप्रदर्शन की दृष्टि से लिखे हुए पाश्चात्य नाटकों से इसी प्रकार की अनुभूति होती है। पर हमारे यहाँ के पुराने नाटकों में रस की प्रधानता रहने से 'साधारणीकरण' अधिक अपेक्षित होता है।

'चमत्कारवादियों' के कुतूहल को भी काव्यानुभूति के अंतर्गत ले लेने पर रसानुभूति की क्रमशः उत्तम, मध्यम और निकृष्ट तीन दशाएँ हो जाती हैं।

अब अलंकार लीजिए। अलंकारों में अधिकतर साम्यमूलक अलंकार ही अधिक चलते हैं। अतः इस साम्य के संबंध में थोड़ा विवेचन कर लेना चाहिए। हमारे यहाँ साम्य मुख्यतः तीन प्रकार के माने गए हैं—सादृश्य (रूप की समानता), साधर्म्य (धर्म अर्थात् गुण, क्रिया आदि की समानता) तथा शब्दसाम्य (केवल शब्द या नाम के आधार पर समानता)। इनमें से तीसरे को लेकर तमाशे खड़े करना तो केवल केशव ऐसे चमत्कारवादी कवियों का काम है। प्रथम दो के संबंध में ही कुछ निवेदन करने की आवश्यकता है। सादृश्य के संबंध में पहली बात ध्यान में रखने की यह है कि काव्य में उसकी योजना बोध या जानकारी कराने के लिये नहीं की जाती है, बल्कि सौंदर्य, माधुर्य, भीषणता इत्यादि की भावना जगाने के लिये की जाती है। जैसे, किसी क्रुद्ध व्यक्ति की आँखों के संबंध में यही कहा जायगा कि 'वे अंगारे सी लाल हैं', यह नहीं कहा जायगा कि 'कमल के समान लाल हैं'।

इस बात का स्पष्ट शब्दों में निर्देश न होने से बहुत से कवियों ने केवल सादृश्य को—रूपरंग की समानता को पकड़कर सुंदर वस्तुओं के कुछ भद्दे उपमान खड़े कर दिए हैं। जैसे, केवल पतलापन लेकर कटि की उपमा भिड़ की कमर या सिंहिनी की कमर से दे दी; यह न सोचा कि भिड़ की कमर का चित्र कल्पना में आने से किसी प्रकार की सौंदर्यभावना मन में न आएगी और सिंहिनी के सामने आ जाने पर तो जो कुछ सौंदर्यभावना पहले से जगी भी होगी वह भी भाग खड़ी होगी। तात्पर्य यह कि काव्य में जो अप्रस्तुत वस्तुएँ (उपमान) लाई जाती हैं वे यह देखकर कि उनके द्वारा प्रस्तुत के संबंध में सौंदर्य, माधुर्य आदि की भावना में कुछ वृद्धि होगी। अतः प्रभावसाम्य पहले देख लेना चाहिए।

बड़े हर्ष की बात है कि हिंदी की वर्तमान नए ढंग की कविताओं में विशेषतः प्रभावसाम्य पर ही दृष्टि रखी जाती है। सादृश्य अत्यंत अल्प या न रहने पर भी केवल प्रभावसाम्य का हलका सा संकेत लेकर ही अप्रस्तुत की बेधड़क योजना कर दी जाती है। कुछ उदाहरण लीजिए—

'पल्लव' से—

(१) इंद्रधनु सा आशा का सेतु; अनिल में अटका कभी अछोर।

(साम्य के आधार—विविधता, आधार की सूक्ष्मता)

(२) नवोढ़ा बाल लहर ।

(साम्य का आधार--लज्जा से खिसकना या सिकुड़ना)

(३) सिमकते हैं समुद्र से मन।

(साम्य का आधार--सिसकने का शब्द नहीं, सिसकने में छाती का नीचे ऊपर होना मात्र) ।

'आँसू' से--

(१) उनका सुख नाच रहा था,
दुख द्रुमदल के हिलने से ।
शृंगार चमकता उनका
मेरी करुणा मिलने से ।
(विरहव्यथा का क्षोभ = द्रुमदल का हिलना)

अभिप्राय यह है कि प्रेमी जितना ही विकल होता है प्रेमपात्र अपने सौंदर्य का प्रभाव देख उतना ही प्रसन्न होता है। प्रेमी रोकर जितना ही आँसू गिराता है उतना ही मानो प्रेमपात्र का सौंदर्य धुलकर निखरता आता है अर्थात् लोगों की दृष्टि में उसकी सुंदरता और भी अधिक दिखाई पड़ती जाती है ।

(२) जल उठा स्नेह दीपक सा
नवनीत हृदय था मेरा ।
अब शेष धूमरेखा से
चित्रित कर रहा अँधेरा ।

(धूमरेखा = बातों की धुँधली स्मृति । अँधेरा = हृदय का अंधकार या शून्यता)

अभिप्राय यह है कि प्रिय के न रहने पर हृदय अंधकारमय या शून्य हो गया, उसके बीच केवल धुँधली पुरानी स्मृतियाँ इस प्रकार उठ उठकर घूम रही हैं जिस प्रकार दीपक बुझने पर धुएँ की रेखा अँधेरे में उठ उठकर अनेक बल खाती घूमती है ।

प्रभाव और रमणीयता पर दृष्टि रखकर कुछ हमारे पुराने कवियों ने भी अत्यंत मार्मिक और सुंदर अप्रस्तुत योजना की है, जैसे सूरदास जी ने इस पद में-

ज्यों चकई प्रतिबिंब दैखि कै आनंदी पिय जानि ।
सूर पवन मिस निठुर बिधाता चपल कियो जल आनि ॥

थोड़े से हेर फेर के साथ यही भावना पंत जी की इन पंक्तियों में है--

मिले थे दो मानस अज्ञात,
स्नेह शशि बिंबित था भरपूर ।

अनिल सा कर अकरुण आघात,
प्रेम प्रतिमा कर दी वह चूर ॥

काव्य के वर्तमान समीक्षकों की दृष्टि में दबी हुई या प्रच्छन्न अप्रस्तुत योजना जिसे हमारे यहाँ व्यंग्य रूपक कहेंगे, बहुत उत्कृष्ट मानी जाती है; जैसी कि जायसी की इस उक्ति में है--

हीरा लेइ सो विद्रुम धारा । बिहँसत जगत भएउ उजियारा ।

यह पद्मिनी के ओठों और दाँतों का वर्णन है, जिसमें अप्रस्तुत प्रभात का रूप बिल्कुल छिपा हुआ है । पद्मिनी के हँसने पर दाँतों की उज्वल आभा अधरों की अरुण आभा लेकर जब फैलती है तब सारा संसार प्रकाशित या प्रफुल्ल हो जाता है--उसी प्रकार जैसे प्रभात काल की श्वेत अरुण आभा फैलने से भूमंडल प्रकाशित हो जाता है । इसी प्रकार वर्षा का व्यंग्य रूपक पंत जी के इस पद्य में है--

जब निरस्त्र त्रिभुवन का यौवन
गिरकर प्रबल तृषा के भार,
रोमावलि की शरशय्या में
तड़प तड़प करता चीत्कार,
हरते हो तब तुम जग का दुख
बहा प्रेम सुरसरि की धार ।

अप्रस्तुत विधान के नए ढंग का अच्छा निरूपण आज कल के दो प्रतिनिधि कवियों की इन पंक्तियों से हो जाता है--

(क) सुरीले ढीले अधरों बीच
अधूरा उनका लचका गान;
बिकच बचपन को, मन को खींच
उचित बन जाता था उपमान । --पंत

(इसमें कहा गया है कि उस बालिका का गान ही बाल्यावस्था और उसके भोले मन का उपमान बन जाता था अर्थात् वह गान स्वतः शैशव और उसकी उमंग ही था । इसमें उपमान उपमेय के बीच व्यंग्य-व्यंजक-भाव का ही संबंध है, रूप साम्य कुछ भी नहीं ।)

(ख) कामना कला की विकसी
कमनीय मूर्ति ही तेरी;
खिंचती अब हृदय पटल पर
अभिलाषा बनकर मेरी ।--प्रसाद

(कला सौंदर्य का विधान करती है। स्वयं कला के मन में जो सौंदर्य की भावना है वही मानों तेरे रूप से मूर्त होकर व्यक्त हुई है, और इधर मेरे मन में उस रूपदर्शन का अभिलाप रूप रमणीय भाव बनी है। इस प्रकार 'आश्रय' और 'आलंबन' दोनों का विधान हो गया। इसमें भी वही व्यंग्य-व्यंजक-भाव का संबंध है।)

ये दोनों उक्तियाँ इस बात का पूरा संकेत करती हैं कि किस प्रकार अप्रस्तुत विधान में व्यंजकता पर ही मुख्य दृष्टि रखी जाती है।

नए ढंग की कविता की सबसे बड़ी विशेषता है लाक्षणिकता। कुछ वस्तुओं का प्रतीकवत् (सिंबल्स) ग्रहण भी इसी के अंतर्गत आ जाता है। लक्षणा का पेट बहुत गहरा है। नए ढंग की कविताओं के भीतर यहाँ से वहाँ तक लक्षणाएँ भरी मिलेंगी--उपादान लक्षणा भी, लक्षण लक्षणा भी; जैसे;—

(१) **मर्म पीड़ा के हास।** (हास = पूर्ण विकसित या प्रवृद्ध रूप। पीड़ा और हास के विरोध के कारण 'विरोधाभास' का भी चमत्कार है।)

(२) **चाँदनी का स्वभाव में भास।**
विचारों में बच्चों की साँस।

(चाँदनी = स्वच्छता, शीतलता और मृदुलता। बच्चों की साँस = भोलापन)।

(३) **स्नेह का वासंती संसार,**
पुनः उच्छ्वासों का आकाश।

(वासंती संसार = संयोग की सुख दशा। आकाश = शून्य जीवन। वसंत के पीछे ताप और बगोले से भरे ग्रीष्म का अप्रस्तुत रूप भी छिपा हुआ है।)

व्यंजना की इन पद्धतियों में कहीं कहीं अँग्रेजी भाषा की शैली ज्यों की त्यों मिलती है, जैसे--'बच्चों के तुतले भय सी' (तुतले = तुतली बोली में व्यंजित)। इस प्रकार का अनुकरण मैं अच्छा नहीं समझता। कहीं कहीं इससे उक्ति बिल्कुल अजनबी हो जाती है, जैसे--'विचारों में बच्चों की साँस।' जो अँगरेजी के 'इनोसेंट ब्रेथ' से परिचित नहीं, वे इसे लेकर व्यर्थ हैरान होंगे। रचना करते समय इस बात का ध्यान पहले रहना चाहिए कि जो कुछ मैं लिख रहा हूँ, हिंदी पढ़े लोगों के लिये लिख रहा हूँ, अँगरेजी पढ़े लोगों के लिये नहीं। एक दिन मैंने देखा कि मेरे एक मित्र हिंदी की एक मासिक पत्रिका लिए बैठे हैं। निकट आया, तब देखा कि उनके सामने एक कविता खुली है। उन्होंने मुझे देखते ही उसकी पहली ही पंक्ति पर उँगली रखकर कहा कि 'देखिए तो यह क्या है।' वह पंक्ति इस प्रकार थी--

मेरे जीवन के अंतिम पाहन।

मैंने कहा यह कुछ नहीं, अँगरेजी का लास्ट माइलस्टोन है।

अब 'रीति' की बात लीजिए। 'रीति' का विधान शुद्ध नाद का प्रभाव उत्पन्न करने के लिये हुआ है। इसी दृष्टि से कोमल रसों में कोमल वर्णों और रौद्र, भयानक आदि उग्र और कठोर रसों में परुष और कर्कश वर्णों का प्रयोग अच्छा बताया गया है। पर इसका मतलब नहीं कि 'मंजु, मंजुल, प्रांचल' तथा 'उद्दंड, प्रचंड, मार्तंड' लिखकर ही काव्य की सिद्धि समझ ली जाय। इसका मतलब इतना ही है कि पूर्ण प्रभाव उत्पन्न करने के लिये काव्य बहुत कुछ संगीत तत्व का भी सहारा लेता है। बहुत सी रचनाएँ तो केवल पदलालित्य और छंद की मधुरता के कारण ही लोकप्रिय हो जाती है! संस्कृत साहित्य में रीति पर सबसे ज्यादा जोर देनेवाले वामन हुए हैं।

पर 'रीति' को बिल्कुल एक पुरानी बात समझकर टालना न चाहिए। अभी एक प्रकार का फरांसीसी रीतिवाद (फ्रेंच इंप्रेशनिज्म) बड़े जोर शोर से चला है, जिसमें शब्दों के अर्थों पर उतना जोर न देकर उनकी नाद शक्ति पर ही अधिक ध्यान देने का आग्रह किया गया है। इसका थोड़ा सा परिचय मैं आगे दूँगा।

शब्दशक्ति, रस, रीति और अलंकार--अपने यहाँ की ये बातें काव्य की स्पष्ट और स्वच्छ मीमांसा में कितने काम की हैं, मैं समझता हूँ,' इसके संबंध में अब और अधिक कहने की आवश्यकता नहीं। देशी-विदेशी, नई-पुरानी सब प्रकार की कविताओं की समीक्षा का मार्ग, इनका सहारा लेने से सुगम होगा। आवश्यकता इस बात की है कि उत्तरोत्तर नवीन विचारपरंपरा द्वारा इन पद्धतियों की परिष्कृति, उन्नति और समृद्धि होती रहे। पर यह हो कैसे? वर्तमान हिंदी साहित्य के क्षेत्र में कुछ लोग तो ऐसे हैं जो लक्षणों की पुरानी लकीर से जरा भी इधर उधर होने की कल्पना ही नहीं कर सकते। बेचारे नवीनतावादी अभी कलाबाजी कर रहे हैं; उन्हें विलायती समीक्षाक्षेत्र के उड़ते हुए लटकों की उद्धरणी और योरप के ग्रंथकारों की नाममाला जपने से फुरसत नहीं। अब रहे उच्च आधुनिक शिक्षाप्राप्त 'संस्कृत स्कालर' नामक प्राणी। वे तो भारतीय वाङमय में जो कुछ हो चुका है उसी को संसार के सामने--संसार का अर्थ आजकल योरप और अमेरिका लिया जाता है--रखने में लगे हैं। यही उनका परम पुरुषार्थ है। उन्हें अपने साहित्य को और आगे बढ़ाकर उन्नत करने से क्या प्रयोजन?

यहाँ तक तो मैंने अपने यहाँ की काव्यमीमांसा की पद्धति का, पाश्चात्य समीक्षाक्षेत्र के नाना वादों प्रवादों से चली प्रवृत्तियों का तथा हिंदी के आधुनिक साहित्यक्षेत्र पर उन प्रवृत्तियों के भले बुरे प्रभाव का वर्णन किया। पर वे

प्रवृत्तियाँ पुरानी हैं--कुछ तो पचासों वर्ष, कुछ सैकड़ों वर्ष पुरानी। पर, जैसा कि मैं कई जगह कह चुका हूँ, योरप में साहित्य की प्रवृत्तियाँ तो इधर कपड़े के फैशन की तरह जल्दी जल्दी बदला करती हैं। वहाँ की पुरानी प्रवृत्तियों से गला छूटेगा तो नई आकर दबाएँगी-- चाहे कुछ दिनों पीछे, वहाँ पुरानी हो जाने पर। इससे पहले से सावधान रहना मैं अच्छा समझता हूँ।

योरप के वर्तमान साहित्यक्षेत्र की सबसे नई घटना है 'बुद्धि के साथ युद्ध'। इस युद्ध के नायक हैं फ्रांस के अनातोले फ्रांस जिन्होंने कहा है--'बुद्धि के द्वारा सत्य को छोड़कर और सब कुछ सिद्ध हो सकता है। मनुष्य बुद्धि या तर्क के आदर्श पर कोई कर्म नहीं करता, अपने प्रेम, घृणा, वैर, भय आदि मनोविकारों के आदेश पर ही सब कुछ करता है। बुद्धि पर उसे विश्वास नहीं होता। बुद्धि या तर्क का सहारा तो लोग अपनी भली बुरी प्रवृत्तियों को ठीक प्रमाणित करने के लिये लेते हैं।' ईसा की १९वीं शताब्दी में जो आधिभौतिकवाद इतने जोर शोर से योरप में उठा था उसी से क्षुब्ध होकर प्रतिकारस्वरूप वहाँ कई प्रकार के आंदोलन चले। 'आध्यात्मिकता' जगी, मशीनों का विरोध शुरू हुआ, मनुष्य के साथ भ्रातृभाव उमड़ा और अक्ल पर चढ़ाई बोल दी गई। और क्षेत्रों में क्या हुआ, इससे तो यहाँ प्रयोजन नहीं। साहित्य के क्षेत्र में जो हुआ या हो रहा है उसी की ओर थोड़ा ध्यान देने की जरूरत है।

कुछ लोगों को एकबारगी यह भासित होने लगा कि अब जो अच्छे अच्छे काव्य नहीं बनते हैं उसका एकमात्र कारण है बुद्धि। बुद्धि इतनी अधिक बढ़ गई है कि उसने प्रतिभा और भावना के वे सब रास्ते ही रोक दिए हैं जिनसे कविता का स्रोत बहा करता था। यह दशा देख कुछ लोग तो हाथ पर हाथ रखकर, निराश होकर बैठे रहे और यह समझ लिया कि अब कवितादेवी का भोलापन सब दिन के लिये गया। अब इस युग में मनुष्य जाति की अंतर्वृत्ति बुद्धि से इतनी जकड़ उठी है कि कविता का पुनरुद्धार असंभव है। इन्हीं नैराश्य-वादियों में अनातोले फ्रांस हैं। वर्तमान अँगरेजी साहित्य क्षेत्र में उनके नैराश्य में योग देनेवाले हैं मि० हाजमन और टी. एस. एलियट। ये लोग केवल समय समय पर अपनी कुढ़न और बौखलाहट भर प्रकट कर देते हैं।

पर कुछ लोग ऐसे भी हैं जो एकबारगी निराश नहीं हैं। वे बुद्धि के पीछे डंडा लेकर खड़े हो गए हैं। वे भावना के खोए भोलेपन को लौटा लाने की कुछ आशा रखते हैं। वे समझते हैं कि बुद्धि द्वारा फैलाए हुए जाल को छिन्न भिन्न करके वे भावना के स्वतंत्र विचरण के लिये फिर मैदान निकाल लेंगे। इनमें से कुछ लोग तो बड़ी मेहनत से तरह तरह के प्राचीन चित्र और जंगली

जातियों की चित्रकारियाँ इकट्ठी कर रहे हैं कि शायद कला का रहस्य कुछ मिल जाय। इन चित्रों के रंग और रेखाएँ भद्दी भी होती हैं तो विचित्र सिद्धांतों की उद्भावना करके समझाया जाता है कि वे इस सिद्धांत पर हैं, उस सिद्धांत पर हैं। बुद्धिग्रस्त होने के कारण हम उनके सौंदर्य की अनुभूति तक नहीं पहुँच पाते हैं। इंगलैंड के प्रसिद्ध लेखक और नाटककार बरनार्ड शा भी सुधार की आशा रखनेवाले बुद्धिविरोधियों में हैं। उनका कहना है कि बुद्धि उत्पादिका या क्रियात्मिका नहीं, केवल निश्चयात्मिका है। उससे हमारा उद्धार नहीं हो सकता। हमें क्रियात्मिका वृत्ति का सहारा लेना चाहिए, नहीं तो हम गए, सब दिन के लिये।

काव्य के क्षेत्र से बुद्धि को एकबारगी निकाल बाहर करने पर सबसे मुस्तैद दिखाई पड़ते हैं ई. ई. कमिंग्ज साहब जो अमेरिका के एक कवि हैं। इन्होंने बुद्धि का पूरा विरोध प्रदर्शित करने के लिये अपनी एक पुस्तक का नाम रखा है 'पाँच होता है'—अर्थात् दो और दो चार नहीं, पाँच होता है। इस संबंध में एक बड़ा मनोरंजक निबंध' 'कविता का खोया हुआ भोलापन' (दि लास्ट इनोसेंस आव पोएट्री) कैलिफोर्निया विश्वविद्यालय के साहित्य विभाग के अध्यापकों के लिखे निबंधों के सन् १९२९ के संग्रह में है।[1]

आजकल कहीं कहीं समीक्षाओं के भीतर जो यह लिखा देखने को मिलता है कि 'यह तो बुद्धिवाद है; यह तो बुद्धित्व है' वह किस दिशा से उड़कर आया हुआ वाक्य है, इसका कुछ पता उपर्युक्त विवरण से लग सकता है। पश्चिम में काव्य की भावना में बुद्धि क्यों इतनी बाधक दिखाई दे रही है, उसका कारण प्रत्यक्ष है। उसका कारण है काव्य के संबंध में यह संकुचित और बालोचित धारणा कि उसकी अनुभूति 'विस्मय' और 'कुतूहल' के रूप में होती है। 'विस्मय' और 'कुतूहल' बालकों और जंगली जातियों का लक्षण अवश्य है। पर बहुत निम्नकोटि की काव्यानुभूति 'कुतूहल' और 'विस्मय' के रूप में होती है, यह मैं अच्छी तरह दिखा चुका हूँ।

(अब वर्तमान यौरपीय काव्यक्षेत्र की दो चार और प्रवृत्तियों का उल्लेख करके मैं अपने भाषण को समाप्त करना चाहता हूँ।)

---

१. ऐसेज इन क्रिटिसिज्म (बाइ मेंबर्स आव दि डिपार्टमेंट आव इंग्लिश, यूनिवर्सिटी आव कैलीफोर्निया, १९२९)।

इधर हाल में इंग्लैंड के काव्यक्षेत्र में गत महायुद्ध के दो चार वर्ष पहले से 'प्रकृति की ओर फिर लौटने' के लक्षण कवियों ने दिखाए। रूपर्ट ब्रुक जिनका उल्लेख पीछे हो चुका है, इसी पक्ष के अनुयायी थे। वे बड़ी ही सच्ची भावना के कवि थे। प्रकृति के चिरपरिचित सादे और सामान्य माधुर्य ने उनके मन में घर कर लिया था। रूपों की चमक, तड़क भड़क, भव्यता, विशालता की ओर जिस प्रकार उनका मन नहीं लगता था उसी प्रकार वचनवक्रता, भाषा की उछलकूद, कल्पना की उड़ान की ओर भी उनकी प्रवृत्ति नहीं थी। हेरल्ड मुनरो आदि कई एक इस पक्ष के अनुयायी कवि अभी वर्तमान हैं। जीवन की सामान्य और घरेलू वस्तुओं को ये लोग बड़े प्यार की दृष्टि से देखते हैं।

एक दूसरे सिद्धांत के प्रवर्तक एफ. एस. फ्लिंग हैं जिनकी 'तारकजाल में' नाम की पुस्तक सन् १९०९ में प्रकाशित हुई थी। उनका सिद्धांत है कि कविता में जो बात कही जाय वह सब इस रूप में हो कि उनकी मूर्त भावना हो सके। इसलिये इस सिद्धांत को लोग 'मूर्तविधानवाद' (इमैजिज्म) कहने लगे। इसके अनुयायी काव्य में भाववाचक शब्द रखने के विरोधी हैं। विचारात्मक तथा लंबी कविताएँ भी ये लोग अच्छी नहीं समझते।

पहले एक प्रकार के 'रीतिवाद' का उल्लेख हो चुका है जो फ्रांस से 'संवेदनावाद' (इंप्रेशनिज्म) के नाम के चला है। उसके अनुयायी कविता को संगीत के और निकट लाना चाहते हैं। ये लोग शब्दों के प्रयोग में उनके अर्थों पर ध्यान देना उतना आवश्यक नहीं समझते जितना उनकी नादशक्ति पर। जैसे, यदि मधुमक्खियों के धावे का वर्णन होगा तो 'भिन भिन' 'मिन मिन' ऐसी ध्वनिवाले; हवा के बहने और पत्तों के बीच घुसने का वर्णन होगा तो 'सर सर' 'मर्मर' ऐसी ध्वनिवाले शब्द इकट्ठे किए जायँगे। तुलसीदास जी की चौपाई का यह चरण इसका उदाहरण होगा--

कंकन, किंकिनि नूपुर धुनि सुनि।

इसमें 'झनकार' की संवेदना का अनुभव सुनने मात्र से हो जाता है। वीररस की कविताओं में पाए जानेवाले 'चटाक पटाक', 'कड़क धड़क' आदि शब्दों तथा अमृतध्वनि छंद से तो हिंदी पाठक भी पूरे परिचित होंगे। सूदन कवि की ये पंक्तियाँ ही देखिए--

धड़धद्धरं धड़धद्धरं भड़भब्भरं भड़भब्भरं।
तड़तत्तरं तड़तत्तरं कड़कक्करं कड़कक्करं॥

'संवेदनावाद' और 'मूर्तविधानवाद' दोनों को मिलाकर सबसे विलक्षण तमाशा ई० ई० कमिंग्ज़ साहब ने खड़ा किया है। उन्होंने पदभंग, पदलोप, वाक्यलोप तथा अक्षरविन्यास, चरणविन्यास इत्यादि के न जाने कितने नए नए करतब दिखाए हैं, जैसे—

सि-पाही स् (ो) टी-देता है।

उनकी रचना का ढंग दिखाने के लिये उनकी एक कविता, थोड़े से आवश्यक हेर फेर के साथ, नीचे देता हूँ। यद्यपि इसकी विचित्रताएँ बहुत कुछ अँगरेजी भाषा और उसके छंदों की मात्रा आदि से संबंध रखती हैं और हिंदी में नहीं दिखाई जा सकतीं, फिर भी कुछ अंदाजा रूप रंग का हो जायगा। कविता यह है—

सूर्यास्त

सं—दंश
स्वर्ण 'गुन्' जाल
शिखर पर
रजत
पाठ करता है
बड़े बड़े घंटे बजते हैं गेरू से
मोटे निठल्ले नगाड़े
  और एक उत्तुंग
पवन
खींचता है
सागर
को
स्वप्न
से

यह समुद्र के किनारे सूर्यास्त का वर्णन है जिसका विषय यह है। समुद्र की खारी हवा काटती सी है। डूबते सूर्य की किरणें ऊँची उठी तरंग की श्वेत फेनिल चोटी पर पड़कर पीली मधुमक्खियों के फैले हुए झुंड सी लगती हैं। वह ऊपर उठी लहर देवमंदिर के मंडप सी जान पड़ती है, जिसके भीतर पाठ होता है, बड़े बड़े घंटे बजते हैं, गेरू से पुते दरवाजे होते हैं, नगाड़े बजते हैं, बड़ी तोंदवाले मोटे निठल्ले पुजारी बैठे रहते हैं। हवा समुद्र के जल को वैसे ही खींचती जान पड़ती है

जैसे मछुआ जाल खींचता हो। सूर्यास्त हो जाता है। धुँधलापन, फिर अंधकार हो जाता है; लोग सोते हैं।

अब किस ढंग से इन सब बातों की संवेदना उत्पन्न करने के लिये पदविन्यास किया गया है, थोड़ा यह देखिए। 'स' से सनसनाहट अर्थात् हवा चलने की और 'दंश' से चमड़ा फटने, पानी की ठंढक और मधुमक्खी के डंक मारने की संवेदना उत्पन्न की गई है। 'स्वर्ण' से सूर्य की किरणों और मधुमक्खियों के पीले रंग का आभास दिया गया है। 'गुन्' से गुनगुनाहट और गुंजार का संकेत किया गया है, जो 'दंश' के साथ मिलकर मधुमक्खियों की भावना उत्पन्न करता है। 'जाल' झुंड का द्योतक है। 'पाठ,' 'घंटे' और 'नगाड़े' को मिलाकर, मंदिरों में होनेवाले शब्द तथा समुद्र के गर्जन और छींटों के कलकल का आभास दिया गया है। लटके हुए 'घंटे' की मूर्त भावना में लहरों के नीचे ऊपर झूलने का भी संकेत है। 'गेरू' में संध्या की ललाई झलकाई गई है। 'नगाड़े' में निकली हुई तोंद का भी संकेत है। रचना के प्रथम खंड में 'सूर्य' और 'समुद्र' शब्द नहीं रखे गए हैं। 'स्वर्ण' में तपे सोने के ताप और दमक की भावना रखकर सूर्य का, और 'रजत' में शीतलता और स्वच्छता की भावना रखकर जलराशि वा समुद्र का संकेत फिर कर दिया गया है (बड़ी कृपा !) इसमें 'स' के अनुप्रास से भी सहायता ली गई है। यह अनुप्रास पहले खंड में 'स' अक्षर के आरंभ होनेवाले 'सूर्य' और 'समुद्र'—इन दो शब्दों की ओर भी इशारा करता है।

कमिंग्ज साहब की समझ में यह विषय को ठीक वैसे ही सामने रखना है जैसे संवेदना उत्पन्न होती है। इसमें ऐसे शब्द नहीं हैं जो अर्थ संबंध मिलाने के लिये, या व्याकरण के अनुसार वाक्यविन्यास के लिये लाए जाते हैं, पर संवेदना उत्पन्न करने में काम नहीं देते (जैसे, 'और', 'किंतु', 'फिर' इत्यादि)। उनके अनुसार यह खालिस कविता है, जिसमें से भाषा, व्याकरण तात्पर्यबोध आदि का अनुरोध पूरा करनेवाले फालतू शब्द निकाल दिए गए हैं।

थोड़ा सोचिए कि कमिंग्ज के इस विचित्र विधान के मूल में क्या है। काव्य-दृष्टि की परिमिति और प्रतिभा के अनवकाश के बीच नवीनता के लिये नैराश्य पूर्ण आकुलता। सूर्योदय', 'सूर्यास्त' आदि बहुत पुराने विषय हैं जिनपर न जाने कितने कितने कवि अच्छी अच्छी कविता कर गए है। अब इन्हीं को लेकर जो विलक्षणता और नवीनता दिखाना चाहेगा वह मार्मिक दृष्टि के प्रसार के अभाव

में सिवा इसके कि नए नए वादों का अंध अनुसरण करे, शब्दों की कलाबाजी दिखाए, पहेली खड़ी करे और करेगा क्या ?[१]

(काव्य और समालोचना के विवेचन में, मैं समझता हूँ मैंने बहुत अधिक समय ले लिया—इतना अधिक कि अब साहित्य के और अंगों के संबंध में केवल दो दो बातें ही कही जा सकती हैं ।)

नाटक—

साहित्य का एक बड़ा आवश्यक अंग 'दृश्य काव्य' है जिसके अनेक भेद हमारे यहाँ किए गए हैं । रचना की प्रक्रिया का भी बड़ा प्रकांड, कौशलपूर्ण और जटिल निरूपण है। हमारे साहित्य में रूपक या नाटक भी काव्य ही है, अतः रस ही पर दृष्टि उनमें भी रखी गई है। पाश्चात्य नाटकों में अंतःप्रकृति के वैचित्र्य-प्रदर्शन पर विशेष दष्टि रखी जाती है। हिंदी में नाटकों का जिस रूप में विकास हुआ उनमें दोनों दृष्टियों का मेल है । यह बात बहुत अच्छी हुई है । भारतेंदु-काल में जिन नाटकों की रचना हुई उनमें अंतःप्रकृति के वैचित्र्य का विधान नहीं के बराबर है । पर इधर जो नाटक लिखे जा रहे हैं उनमें यह विधान भी आ रहा है ।

---

१. अंगरेजी में यह कविता इस रूप में लिखी गई है—

सनसेट

स्टिंगिंग
गोल्ड स्वार्म्स
अपान दि स्पायर्स
सिलवर
        चैंट्स दि लिटैनीज दि
ग्रेट बेल्स आर रिंगिंग विद रोज
दि ल्यूड फॅट बेल्स
        ऐंड ए टाल
विंड
इज ड्रैगिंग
दि
सी
विद
ड्रीम्
—स

पाश्चात्य नाटकों की प्रवृत्ति इधर एकदम 'वास्तविकता' की ओर ही रही है। नाटक से काव्यत्व और भावात्मकता दूर करने का प्रयास हो रहा है। पुराने साम्यवादी होने के कारण बर्नर्ड शा ने मनुष्य समाज के व्यवस्थासंबंधी प्रश्नों को लेकर वर्तमान परिस्थितियों का बहुत सटीक प्रत्यक्षीकरण किया है। एक अंकवाले नाटकों का चलन भी वहाँ हो रहा है। हमारी हिंदी में भी इस प्रकार के नाटकों के ऊपरी ढाँचे लेकर दो एक सज्जन 'नवीनता के आंदोलन' में अपना योग प्रदर्शित कर रहे हैं।

मेरा नम्र निवेदन यह है कि पश्चिम में चाहे जो हो रहा हो, हमें अपने दृश्य साहित्य को एकदम मँगनी की वस्तु बनाने की आवश्यकता नहीं। जिस देश में दृश्य काव्य का आविर्भाव अत्यंत प्राचीन काल में हुआ हो उसके भीतर उसका स्वतंत्र रूप में नूतन विकास न हो सके, यह खेद की बात होगी। यह देखकर मुझे अत्यंत आनंद होता है कि 'प्रसाद' जी के नाटकों में इस प्रकार के विकास के पूरे लक्षण मिलते हैं। उनके ऐतिहासिक नाटकों में सबसे बड़ी विशेषता है प्राचीन काल के रीतिव्यवहार, शिष्टाचार, शासनव्यवस्था आदि का ठीक इतिहाससमत चित्रण। वस्तुविन्यास और शीलनिरूपण का कौशल भी उत्कृष्ट कोटि का है। उनके रचे 'अजातशत्रु', 'स्कंदगुप्त' आदि नाटकों को लेकर आज हिंदी पूरा गर्व कर सकती है। मेरे देखने में अच्छे सामाजिक नाटकों का अभाव अभी बना है। इसके लिये 'प्रसाद' जी से न कहूँगा। जिस ऐतिहासिक क्षेत्र को उन्होंने लिया है उसी के भीतर उन्हें अपनी प्रतिभा का उत्तरोत्तर विकास करना चाहिए। 'वरमाला' के लेखक श्री गोविंदवल्लभ पंत भी अच्छे नाटककार हैं। स्वर्गीय पं० बदरीनाथ भट्ट की 'दुर्गावती' में अभिनय की विनोदपूर्ण सामग्री है।

इधर हाल में पं० सुमित्रानंदन पंत ने 'ज्योत्स्ना' लिखकर 'कल्पनाजगत्' को प्रत्यक्ष रूप में लाने का अच्छा आयोजन किया है। पर ऐसे नाटक शुद्ध नाटक की कोटि में न आकर, काव्य की कोटि में ही अपना स्थान रखते हैं। शेली ने भी पृथिवी, पवन इत्यादि प्राकृतिक शक्तियों को लेकर इस ढंग के दो एक नाटक लिखे थे, जिनके अभिनय का ख्याल किसी ने कभी नहीं किया।

हर्ष की बात यह है कि पारसी ढंग की थिएटर कंपनियों ने भी अब हिंदी में लिखे नाटकों का अभिनय आरंभ कर दिया है। इसके लिये सबसे पहले साधुवाद के पात्र है पं० नारायणप्रसाद बेताब। उनके अतिरिक्त आगा हशर साहब, मोहम्मद इसहाक साहब (शबाब), बाबू आनंदप्रसाद कपूर, बा० शिवप्रसाद गुप्त तथा व्याकुल जी ने भी थिएटरों में खेले जाने के लिये कई नाटक लिखे हैं।

उपन्यास--

हमारे यहाँ के 'कादंबरी', 'दशकुमारचरित' आदि पुराने कथात्मक गद्य-प्रबंध गद्यकाव्य के रूप में ही मिलते हैं। उनकी रचना अत्यंत अलंकृत और रसात्मक है। हमारे आधुनिक हिंदी साहित्य में 'उपन्यास' का नाम भी बँगला से आया और उपन्यास का अँगरेजी ढाँचा भी। कथात्मक गद्यप्रबंध के लिये वास्तव में यह ढाँचा बहुत ही उत्कृष्ट है। उपन्यास के दो तरह के ढाँचे मिलते हैं--पुराने और नए। पुराने ढाँचे में काव्यत्व की मात्रा यथेष्ट रहती थी। परिच्छेदों के आरंभ में अच्छे अलंकृत दृश्यवर्णन होते थे और पात्रों की बातचीत भी कहीं कहीं रसात्मक होती थी। बँगला में जिस समय उपन्यास आए उस समय योरप में पुराना ढाँचा ही प्रचलित था, जिसे बहुत ही सुंदर ढंग से वंकिमचंद्र, रमेशचंद्र दत्त आदि ने भारतीय साहित्य में लिया--ऐसे सुंदर ढंग से कि यह जान ही न पड़ा कि वह कहीं बाहर से आया है। भारतेंदुकाल से लेकर प्रेमचंद जी के पहले तक हिंदी में भी उपन्यास इसी ढाँचे पर लिखे जाते रहे।

पीछे योरप में 'नाटक' और 'उपन्यास' दोनों से काव्यत्व का अवयव बहुत कुछ निकालने की प्रवृत्ति हुई और दृश्यवर्णन, भावव्यंजना, आलंकारिक चमत्कार आदि हटाए जाने लगे। इस नए ढाँचे के उपन्यास, जहाँ तक मुझे स्मरण आता है, प्रेमचंद जी के समय से हिंदी में आने लगे। वर्तमान सामाजिक जीवन के विविध पक्षों और अंतर्वृत्तियों की बड़ी पैनी परख प्रेमचंद जी को मिली है। उन्होंने हिंदी के उपन्यासक्षेत्र को जगमगा दिया। वे हमारे गर्व और गौरव के कारण हैं। सामाजिक उपन्यास हिंदी में अच्छे लिखे जा रहे हैं। पर एक मेरा निवेदन है। इधर बहुत से उपन्यासों में देश की सामान्य जीवन-पद्धति को छोड़ बिल्कुल योरपीय सभ्यता के साँचें में ढले हुए छोटे से समुदाय के जीवन का चित्रण बहुत अधिक पाया जाता है। मिस्टर, मिसेज, मिस, ड्राइंगरूम, टेनिस, मोटर पर हवाखोरी, सिनेमा इत्यादि ही उपन्यासों में अधिक दिखाई पड़ने लगे हैं। मैं जानता हूँ कि आधुनिक जीवन का यह भी एक पक्ष है, पर सामान्य पक्ष नहीं। देश के असली, सामाजिक और गार्हस्थ्य जीवन के जैसे चित्र पुराने उपन्यासों में रहते थे वैसे अब कम होते जा रहे हैं। यह मैं अच्छा नहीं समझता।

उपन्यास के पुराने ढाँचे के संबंध में मैं एक बात कहना चाहता हूँ। वह यह कि वह कुछ बुरा न था। उसमें हमारे भारतीय कथात्मक गद्यप्रबंध के स्वरूप का भी आभास रहता था।

मनुष्य के दोषों और पापों को उदार दृष्टि से देखना, सत्पथ से भटके हुए लोगों के प्रति घृणा का भाव न उत्पन्न करके दया का भाव उत्पन्न करना और जीवन की कठोर वास्तविक परिस्थितियों के बीच भी उदात्त और कोमल भावों का स्फुरण दिखाना आधुनिक उपन्यासों का आदर्श माना जाता है।

उपन्यासकारों में इधर प्रेमचंद जी के अतिरिक्त पं० विश्वम्भरनाथ कौशिक, श्री सुदर्शन, बाबू वृंदावनलाल वर्मा, बा० प्रतापनारायण श्रीवास्तव, श्रीयुत जैनेंद्रकुमार आदि महानुभाव बहुत अच्छा कार्य कर रहे हैं।

मेरे देखने में उत्कृष्ट कोटि के ऐतिहासिक उपन्यासों का अभाव ज्यों का त्यों बना है। यदि जयशंकर 'प्रसाद' जी इस ओर भी ध्यान दें तो इस अभाव की पूर्ति बहुत अच्छी तरह हो सकती है। मैं तो अपनी ओर से यही कहूँगा कि सामाजिक उपन्यास का क्षेत्र तो वे प्रेमचंद जी ऐसे लोगों के लिये छोड़ दें जो ऐतिहासिक नाटकों की रचना को 'गड़े हुए मुर्दे उखाड़ना' कहते हैं और स्वयं इतिहास के प्राचीन क्षेत्र में स्वच्छंद क्रीड़ा करनेवाली अपनी प्रतिभा को ऐतिहासिक उपन्यासों की ओर प्रवृत्त करें।

इधर योरप में छोटी कहानियों का बहुत अधिक प्रचार हुआ। ये होती भी हैं अत्यंत मार्मिक। यह कम हर्ष की बात नहीं है कि हमारी हिंदी में भी इनका अच्छा विकास हुआ। मेरे देखने में कहानियों के तीन रूप हिंदी में दिखाई पड़ रहे हैं—(१) योरपीय आदर्श पर सादे ढंग से केवल कुछ घटनाएँ और बातचीत सामने रखनेवाला—जिसका नमूना है स्वर्गीय गुलेरी जी की प्रसिद्ध कहानी 'उसने कहा था'। (२) कुछ अलंकृत दृश्य चित्रयुक्त—यह रूप 'हृदयेश' जी की कहानियों में मिलता है। (३) कल्पनात्मक और भावात्मक—यह रूप 'प्रसाद' जी और राय कृष्णदास जी की कहानियों में मिलेगा।

प्रेमचंद जी ने भी बड़ी सुंदर छोटी कहानियाँ लिखी हैं। कहानियों के क्षेत्र में श्री पं० ज्वालादत्त शर्मा, श्री पं० जनार्दनप्रसाद झा 'द्विज', श्री राजेश्वर प्रसाद सिंह, श्री चतुरसेन शास्त्री, श्रीयुत गोविंदवल्लभ पंत, बा० शिवपूजन सहाय, पं० भगवतीप्रसाद वाजपेयी, श्री बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', श्रीयुत जैनेंद्रकुमार विशेष उल्लेख योग्य हैं।

हास्यरस की कहानियाँ लिखनेवाले पहले तो श्रीयुत जी० पी० श्रीवास्तव ही थे, अब बा० अन्नपूर्णानंद जी शिष्ट हास का बहुत अच्छा नमूना सामने ला रहे हैं।

हास्यरस के संबंध में पश्चिम में इस बात का भी निरूपण हुआ है कि हास्य के आलंबन से विनोद तो होता ही है, पर उसके प्रति कोई और भाव भी––जैसे, घृणा, विरक्ति, उपेक्षा, दया––रहता है। अब तक यही विवेचित हुआ था कि उत्कृष्ट हास्यरस में आलंबन के प्रति प्रेमभाव होता है, अर्थात् वह प्रिय लगता है। पर अब यह कहा जाने लगा है कि उसके प्रति दया का भाव होना चाहिए, और वह दया ऐसी हो जिसके पात्र, हम अपने को भी समझें–– अर्थात् जिस स्थिति में आलंबन को देख हम हँसें उसमें हम भी हों।

गद्य काव्य––

जब से श्रीयुत रवींद्रनाथ ठाकुर की 'गीतांजलि' की बहुत ख्याति हुई तब से हिंदी में नए ढंग के गद्यकाव्य बहुत दिखाई पड़ने लगे। श्रीयुत राय कृष्णदास जी की 'साधना', वियोगी हरि का 'अंतर्नाद' आदि कई प्रसिद्ध पुस्तकों के अतिरिक्त आजकल मासिक पत्रिकाओं में भी समय समय पर अनेक रूप रंग के भावात्मक गद्यप्रबंध निकला करते हैं। साहित्य में इस प्रकार के गद्यप्रबंधों का भी एक विशिष्ट स्थान है। पर इनकी भरमार मैं अच्छी नहीं समझता। यदि इसी प्रकार के गद्य की ओर ही लोगों का ध्यान रहेगा, तो प्रकृत गद्य का विकास रुक जायगा और भाषा की शक्ति की वृद्धि में बहुत बाधा पड़ेगी। वर्तमान उर्दू साहित्य के क्षेत्र में भी इस प्रकार के भावात्मक गद्य की प्रवृत्ति देख उर्दू साहित्य के इतिहासलेखक श्रीयुत रामबाबू सक्सेना बहुत घबराए हैं।

निबंध––

ऐसे प्रकृत निबंध जिनमें विचारप्रवाह के बीच लेखक के व्यक्तिगत वाग्वैचित्र्य तथा उसके हृदय के भावों की अच्छी झलक हो, हिंदी में अभी कम देखने में आ रहे हैं। आशा है इस अंग की पूर्ति की ओर भी हमारे सहयोगी साहित्य-सेवियों का ध्यान जायगा।

भाषा––

साहित्य के नाना अंगों का विशद रूप में निर्माण देख जितना आनंद होता है उतना ही भाषा की ओर असावधानी देख खेद होता है। मासिक पत्रिकाओं में बहुत से लेखों को उठाकर देखिए तो उनमें व्याकरण की अशुद्धियाँ भरी मिलेंगी। हमारे सुयोग्य संपादकगण यदि इस ओर ध्यान दें तो मुझे विश्वास है कि यह बुराई दूर हो सकती है। खैर यह बुराई तो दूर हो जायगी, पर हमारी भाषा का स्वरूप ही विकृत करनेवाली एक प्रवृत्ति बहुत भयंकर रूप में बढ़ रही

है—वह है अँगरेजी के चलते वाक्यों और मुहावरों को शब्द-प्रतिशब्द अनुवाद करके रखना। 'दृष्टिकोण', 'प्रकाश डालना' आदि तक तो खैरियत थी, पर जब उपन्यासों में इस तरह के वाक्य भरे जाने लगे—जैसे

(१) उसके हृदय में अवश्य ही एक ललित कोना होगा जहाँ रतन ने स्थान पा लिया होगा।

(२) वह उन लोगों में से न था जो घास को थोड़ी देर भी अपने पैरों तले उगने देते हों।

तब हमारी भाषा अपना नया ठिकाना ढूँढ़ेगी ?

आजकल कभी कभी हिंदी हिंदुस्तानी का झगड़ा भी उठा करता है। हमारे साहित्य की भाषा का स्वरूप क्या होना चाहिए, यह पचासों वर्ष पहले स्थिर हो चुका। उसमें फेरफार करने की कोई आवश्यकता नहीं। अपने साहित्य की भाषा का स्वरूप हम वही रख सकते हैं जो बराबर से चला आ रहा है तथा जो उत्तरी भारत के और भूखंडों के साहित्य की भाषा के स्वरूप के मेल में होगा। हिंदी हिंदुस्तानी के संबंध में प्रो० धीरेंद्र वर्मा ने अकेडमी की 'तिमाही पत्रिका' में जो कुछ लिखा था मैं उसे खासा स्पष्टवाद समझता हूँ।

(अब मैं आप महानुभावों का बहुत अधिक समय ले चुका। इस स्थान पर एक प्रकार से आप लोगों के धैर्य की पूरी परीक्षा हो गई। मेरी निस्सार और रूखी सूखी बातों को इतनी देर बैठकर सुनना, अनुग्रह के अतिरिक्त और क्या कहा जा सकता है ? आज अपने वर्तमान हिंदी साहित्य के प्रशस्त प्रसार को देख मुझे उन दिनों का स्मरण हो रहा है जब थोड़े से लोग किसी भव्य भविष्य की आशा बाँधे हिंदी की सेवा कर रहे थे। आज अपने को इतने बड़े और प्रभावशाली विद्वन्मंडल के सामने खड़ा पाकर मुझे तो ऐसा भासित हो रहा है कि वह भव्य भविष्य यही था। मेरी पुरानी कामनाएँ तो आज पूर्ण हो गईं पर जीवनक्षेत्र में कामनाओं का अंत नहीं। एक पूरी हुई, फिर दूसरी। जिन आँखों से मैंने इतना देखा उन्हीं से अब अपने हिंदी साहित्य को विश्व की नित्य और अखंड विभूति से शक्ति, सौंदर्य और मंगल का प्रभूत संचय करके एक स्वतंत्र 'नव निधि' के रूप में प्रतिष्ठित देखना चाहता हूँ। अपनी इस कामना को आप महानुभावों के संमुख प्रकट करके अब मैं क्षमा माँगता और धन्यवाद देता हुआ अपना वक्तव्य समाप्त करता हूँ।)

नामानुक्रमणी

अ
